الملف الخاص

اغتراب اللغة أم اغتراب الشباب؟

"قراءة في استطلاع رأي لمؤسّسة الفكر العربي"

للأزمة أوجه عدّة

أولاً: اللغة وثقافة الهوية والانتماء لدى الشباب

ثانياً: واقع اللغة "الأساسية" لدى لشباب: المفهوم والاستخدام

ثالثاً: واقع الثنائية اللغوية لدى الشباب

رابعاً: واقع الازدواجية اللغوية لدى الشباب: معرفةً ومظهراً

خامساً: عالم التواصل بين الشباب: حدود الاندماج، والمجتمع الافتراضي

سادساً: اللغة العربية وآدابها في الكيان المعرفي للشباب

للأزمة أوجه عدّة

ليس ثمة مبالغة في القول بأن لأزمة الهوية في دول **الوطن العربي** أوجهاً عديدة ومتنوعة لا يقل إحداها أهمية ولا خطورة عن الآخر. حاصل هذه الأوجه يكشف عنه واقع اللّغة العربية في ديارها، وهو واقع يعاني تدهوراً بالغاً على صُعُد شتى:

1. تدهور في جودة العملية التعلّمية عموماً، وفي طرق تعليم اللّغة العربية على وجه الخصوص، وإلا كيف نفسّر سر تواضع -إن لم يكن تدنّي- مستوى متخرجي المدارس والجامعات العربية على صعيدي النطق بالعربية وكتابتها.
2. تراجع المعايير المهنية في الحرص على اللغة العربية والالتزام بموجباتها في وسائل الإعلام، ولاسيما الإعلام المرئي، حتى باتت "العامية" هي الأسلوب الأكثر شيوعاً في العديد من البرامج التي تبثّها الفضائيات العربية.
3. مخاصمة الفنون الإبداعية لمقتضيات اللّغة العربية ما بين سينما عربية لا تتجاوز أفلامها الناطقة بالعربية الفصيحة عدد أصابع اليد الواحدة، ومسرح تشدّه إغواءات العامية إلا نادراً. أما الأغنية العربية فقد ولّى زمن قصائدها المغناة بالعربية الفصيحة، وأضحت العامية بل "العاميات" العربية هي السائدة في الغناء العربي من **المحيط إلى الخليج**.
4. فتور المنظومتين التشريعية والإدارية وقعودها عن حماية اللغة العربية والذود عن حماها، فباستثناء بعض النصوص القانونية هنا أو هناك لا يوجد تشريع "ذكي" و"متكامل" و"رادع" يفرض استخدام اللغة العربية في ديارها وحمايتها من غزو اللغات الأجنبية. وأضحت اللغة العربية في احتياج شديد إلى منظومة قانونية تتسم بهذه الصفات الثلاث: الذكاء، والتكامل (أي الشمول)، والردع (أي قوة الإلزام)، وذلك على غرار ما تفعله دول أخرى شديدة الغيرة على لغاتها الوطنية مثل **فرنسا** و**ألمانيا** و**الصين**.
5. تفشي مجموعة ظواهر متفرقة وسلبية تضعف من روح التجانس القومي على الصعيد العربي ككل، ومن روح التجانس الوطني في كل دولة على حدّة مثل الثنائية اللغوية، والازدواجية اللغوية.
6. عزوف الشباب العربي عن التمسّك بلغته الأم والحرص على إجادتها في مقابل حالة زهو وافتخار بالتحدّث بلغات أجنبية. بلى، نحن في عيشنا الراهن نرى "عرباً" يحادثون "عرباً" حول قضايا "عربية" على أرض "عربية" بلغة أجنبية في ما يشبه الشعور "بالدونية" الحضارية.

تتعدد أوجه أزمة اللغة العربية إذن، لكن تبقى قضية الشباب واللغة العربية على درجة بالغة من الأهمية والخطورة. من هنا كان هذا "الملف" الخاص ببحث هذه القضية من مختلف جوانبها. فالواقع العربي الراهن يكشف عن مأزق عميق يحار المرء في تأصيله. هل يكمن سبب هذا المأزق في اغتراب اللغة ذاتها نتيجة العوامل (الأوجه) المشار إليها؟ أو أن الاغتراب الذي يعيشه الشباب العربي (على صعيد الهوية والانتماء) هو الذي أفضى إلى أزمة اللغة العربية الراهنة؟ أو، ولعلّها إجابة أخرى محتملة، أن المأزق مزدوج حاصله أننا



نعيش أزمتين معاً هما اغتراب اللغة العربية جنباً إلى جنب مع اغتراب الشباب؟!.

للبحث في هذه التفسيرات الثلاثة كان أمامنا أكثر من منهجية للعمل، اخترنا منها منهجية النزول إلى أرض الواقع حيث حقائق الأشياء أبلغ من أيّ تنظير. وكانت الأداة هي إجراء استطلاع رأي لشريحة متنوعة من الشباب في عدد من **الدول العربية**[1]". وككل استطلاع رأي فإن الاختلاف وارد بشأن عدد من المسائل الفنية والإجرائية.

ولكن كان الهدف هو أن يأتي **استطلاع الرأي** شاملاً لأكبر عدد ممكن من القضايا والظواهر المعاصرة في علاقة الشباب العربي بلغته الأم من ناحية، وأن يكون **الاستطلاع** كاشفاً عن الاهتمامات الثقافية للشباب من ناحية أخرى.

الاستطلاع في مضامينه وسياقاته العامة

تضمّن هذا **الاستطلاع**، وَفْقَ ما جاء في أسئلته ونتائجه الإحصائية قضايا، شَكّلت بنية المشكلة المطروحة: ما هو واقع اللغة العربية، من منظور الشباب، رأياً وتفاعلاً وتوجّهات.

القضية الأولى: اللغة وثقافة الهوية والانتماء

قدّم البحث صورة وصفية لعلاقة اللغة بمفهوميَ الهوية والانتماء،كما انعكست في نتائج رأي الشباب العربي. وكان مناخ الأسئلة قد افترض، أو أنه اعتبر الهوية من أهم مرتكزات وجود الأمة، وبالتالي افترض، أن للغة دوراً في الحفاظ على الهوية، باعتبار اللغة وعاء الفكر، وارتباطها بالتاريخ والثقافة لأجيال عدةً. وافترض البحث، عبر أسئلته، علاقة وثيقة بين الهوية والمنظومة التعليمية، والمؤسسات الإعلامية، والتنمية السياسية، وهي علاقة تتجلى في السلوكيات التخطيطية والتنفيذية. وفي الحالين تأخذ اللغة مكانها المحوري باعتبارها أولى وسائط المتغيرات، وأعلى مقوّمات التعبير عن المتغيرات والمرتكزات السياسية، والتربوية، والإعلامية.

القضية الثانية: واقع "اللغة الأساسية" لدى الشباب: المفهوم والاستخدام

استحوذ مفهوم "اللغة الأساسية" أو "الرئيسية" في الاستخدام الحياتي اليومي للشباب، مجموعة أسئلة في **الاستطلاع**، حاولت أن تتحرى تحديد اللغة الأكثر اعتماداً في التعبير عن الاحتياجات الشخصية والاجتماعية بشكل عفوي، وبالتالي إلى أي لغة تميل اعتبارات الشباب في اعتماد ما يمكن تسميته لغة العصر أو الحداثة.

القضية الثالثة: واقع الثنائية اللغوية لدى الشباب

قاسمت الثنائية اللغوية (عربي–أجنبي)، ولا سيّما اللغة الإنكليزية، الوظائف التي تؤديها لغة الشباب، في استعمالاتهم الحياتية. فقد تعدّدت مشاهد هذا المُخْرَج، إذ بدت واضحة في جانب التواصل العفوي مع الآخرين، وفي رموز التواصل الكتابي، وفي التعبير عن مسميات كثيرة. وفي جدول المقارنة بالعربية، يميل المؤشر إلى صالح الثنائية، والإنكليزية تحديداً، ثم يتنامى، في لغة مراجع الاختصاص العلمي وتسمية المصطلحات وأسماء المخترعات؛ وهو ما احتاج إلى تقديم نتائج الإحصاء الخاصة بالمصطلح، في فقرة خاصة.

القضية الرابعة: واقع الازدواجية اللغوية لدى الشباب: معرفة ومظهراً

أظهرت نتائج الاستطلاع جملة مُدْخَلات

1 – راجع نصّ استطلاع الرأي ص 503

ومُخرَجات معرفية وسلوكية، في ما يتعلق باللغة الأحادية، والأساسية، والازدواجية اللغوية (الفصحى والعامية)، وتبدّى ذلك في مشهد التواصل اللغوي، إذ جرى الحوار عفوياً بمفردات وتراكيب عامية، وإذ بدت الرغبة كبيرة، أيضاً، في سماع الدراما العصرية بالعامية. كما بدا التواصل بالعامية أشبه بالمشهد الخلفي الذي يبقى حاضراً، حين يتعثر التواصل بالفصحى، أو حين يتداخل مع الأجنبية.

القضية الخامسة: عالم التواصل بين الشباب: حدود الاندماج، والمجتمع الافتراضي

رصد البحث ما خلص إليه **الاستطلاع** من نتائج تشير إلى تنامي استخدام الشباب للإنترنت وبرامج الهاتف المحمول المتطورة، وما تحمله وسائل الاتصال من مضامين معرفية، أو سواها، وما له علاقة بقضايا اللغة العربية، وبالتالي ما شكّل كتابة لغة التواصل، أهي كتابة بالحروف العربية أم بالحروف اللاتينية، ثم، في تفسير هذا التواصل لما يشكل في رأي الشباب من وسيلة اندماج مع المجتمع أو أنه وسيلة إيجاد مجتمع بديل، يسهمون في تكوين واقعه الافتراضي، ممّا يمنحهم الشعور بالاستقلالية من جهة، والاندماج الافتراضي الذي أخذ يتنامى عبر ألوان التشبيك بين الشباب.

القضية السادسة: اللغة العربية وآدابها في الكيان المعرفي للشباب

افترض البحث أن **المجتمع العربي** يعاني فجوة معرفية أبقته في دائرة التابع، المتلقي، المستهلك، غير المستفيد من موارده الطبيعية والبشرية، وجعلته غير عابىء بإنتاج المعرفة، بلغته العربية، إلا في مساحات اجتهادية محدودة. في ظلّ هذا الواقع طرحت مجموعة أسئلة على الشباب تستقري مدى معرفتهم بلغتهم وآدابها، وما يقتنونه من كتب مرجعية، وأخرى ثقافية، إرادة التقاط مؤشرات الكفاية الثقافية، في حدودها وخصائصها.

وخلص البحث إلى عدد من الاستنتاجات العامة، جرّاء رصد ما بين المسائل والنتائج من ارتباط، وجرّاء المقارنة بين "خانات" بعض النتائج الإحصائية، والتعقيب على ما قدمته نتائج الاستطلاع عموماً، في مشهد يجمع بين ما طُرح من افتراضات، وما انتهى إليه استطلاع رأي الشباب من أجوبة.

أولاً: اللغة وثقافة الهوية والانتماء لدى الشباب

1 - عرف الفكر العربي الحديث، السياسي والثقافي والتربوي، نوعاً من إجماع أهل الفكر وصنّاع القرار، على أن اللغة هي المقوّم الأول لهوية **المجتمع العربي**، بمختلف بلدانه. والقول بأولوية اللغة العربية أخذ سبيله إلى معظم الدساتير العربية، التي تنصّ على أن اللغة العربية هي اللغة الرسمية. لكن النصّ على هذا، لم يمنع دولاً عربية كثيرة من إعطاء الدستورية للغات أخرى، جنباً إلى جنب مع اللغة العربية.

2 - من حيث نصّ الدساتير العربية على انتماء كياناتها أو شعوبها إلى **أمة عربية** فهي تتوزع إلى ثلاث مجموعات: (1) مجموعة تقول بالانتماء إلى الأمة العربية حصراً، وهي حال دساتير كلّ من **الأردن والكويت وفلسطين وليبيا، واليمن، ومصر، والإمارات، وقطر، وسورية، والبحرين، ولبنان**. (2) مجموعة لا تنصّ دساتيرها على انتماء كياناتها أو شعوبها إلى **أمة عربية**، بل إلى مفاهيم عربية أقل تحديداً من الأمة، كالأسرة، أو العالم، أو الكيان. وهذه حال دساتير كلّ من **تونس** (حيث الانتماء إلى **الأسرة العربية**)، **والجزائر** (حيث تكون **الجزائر** "جزءاً متكاملاً... مع **العالم العربي**") **والسودان** (حيث يكون السودان "جزءاً من **الكيان العربي**



والأفريقي")؛ ويمكن أن يلحق **العراق** بهذه المجموعة، إذ أشار نص الدستور الجديد (2005) إلى أن العراق بلد متعدد القوميات والأديان والمذاهب، وهو جزء من **العالم الإسلامي**، وعضو مؤسس وفعال في **جامعة الدول العربية**، وملتزم بميثاقها"؛ و**موريتانيا** (حيث الإسلام دين الشباب والدولة)؛ والمغرب (حيث **المملكة المغربية** دولة إسلامية...). (3) ومجموعة لا تنص دساتيرها على الانتماء العربي، بوضوح، أو إلى أي تعبير آخر مشابه (وهذه هي حال **موريتانيا** و**الصومال** مثلاً).

3 – يفترض الباحث أن استخدام اللغة العربية في المجتمع، بإداراته ومؤسساته، ولا سيما مناهج التعليم ووسائل الإعلام هو ما يعزز تعميم اللغة الوطنية كأداة للتبليغ والتكوين، وتشكيل الوعي، باعتبار اللغة المقوّم الأساسي في بناء الشخصية الوطنية.

كما يفترض الباحث أن اللغة تحيا بالاستعمال، ولا تحيا في سطور الكتب؛ فإذا ما تمكن الشباب العربي من إتقان لغته واستعمالها فإنه يستطيع أن يبدع ويشارك في إثراء حضارته. فاللغة هي المظهر المعبّر عن الكيان الثقافي للشباب؛ وفي هذا أهمية تنسحب على دور اللغة في حياة الشباب حاضراً، وتمتد لتستقري مدى معرفتهم بالتراث.

4 – لقد قدمت نتائج الاستطلاع، في هذا الصدد، أربعة مؤشرات:

أ– فاللغة العربية، من حيث اعتبارها لغة أساسية في الاستخدام اليومي، كما في رأي المستطلعين الشباب، بلغت النسبة في خانة (نعم): 89.7 %.

ب– وهي، من حيث كونها ترمز إلى الهوية الثقافية، وتعكس التراث، بلغ الجواب بـ (نعم): 84.8 %.

ج– وهي، باعتبارها **اللغة المستخدمة**، بسهولة وعفوية، في التواصل مع الآخرين، عبر **الهاتف**، بوسائله المتنوعة، والمتطورة، كان الجواب بـ (نعم): 82.9 %.

د– وهي من حيث كونها مجال فخر واعتزاز بما لها من قدرات عالية في التواصل مع الآخرين، بلغ الجواب بـ (**نعم**): 85.9 %.

ثانياً: واقع اللغة "الأساسية" لدى لشباب: المفهوم والاستخدام

1 – حفلت أجوبة الاستطلاع، في ما خص

شكل بياني رقم 1 مؤشر اللغة العربية، هل هي أساسية في التواصل اليومي؟



شكل بياني رقم 2 مؤشر العربية باعتبارها مرآة التراث والهوية

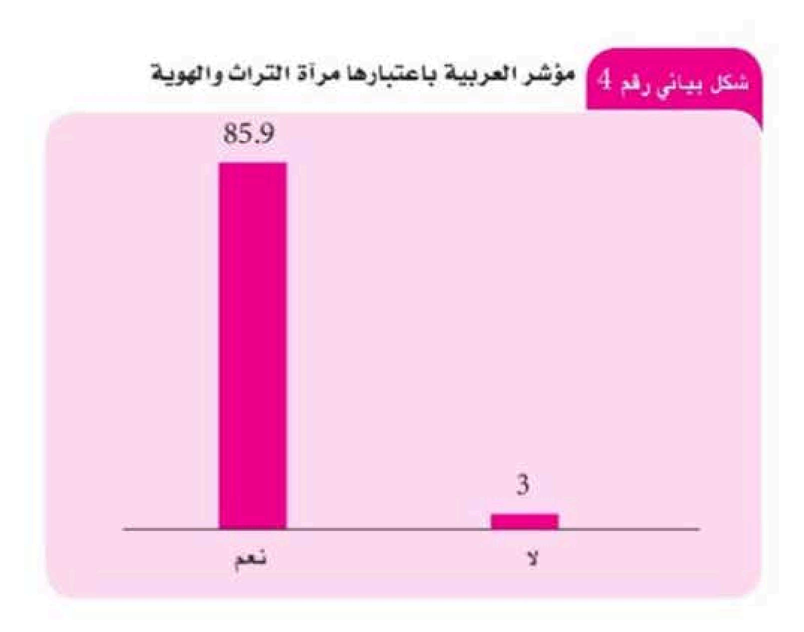


الملف الخاص

شكل بياني رقم 3 نسبة التواصل بالعربية، بسهولة وعفوية، عبر الهاتف



شكل بياني رقم 4 مؤشر العربية باعتبارها مرآة التراث والهوية



تحديد مفهوم اللغة الأساسية في الاستخدام اليومي، وتحديد درجات هذا الاستعمال، بنتائج تسترعي الانتباه: فقد بدا ظهور مزاحمة الأجنبية (ولا سيّما الإنكليزية) للغة العربية، في كثير من الوظائف التي يقوم بها اللسان العربي.

وتحمل هذه المسألة افتراضات عدةً، من أبرزها: أن اللغة "الأساسية" أو "الرئيسية" هي التي يعرفها الشباب أكثر، ويتحدثون بها بشكل أفضل، ويستعملونها بكل سهولة ويُسر. وأن ذلك محكوم بالظروف الاجتماعية للبيئة التي يعيشها الشباب، ومن ثم، بالوظائف التي تؤديها اللغة العربية أو سواها في المحيط الاجتماعي لهذا الشخص. وأن معرفة العربية، أو سواها، أو استعمال لغة ما، كلغة تعبير عفوي، مؤشر رمزي إلى الانتماء، أو الولاء للجماعة التي تتحدث هذه اللغة. ويؤمل أن تتحرى هذه الأسئلة طبيعة المشهد اللغوي الدال على "تطبيع" الشباب لعلاقتهم باللغة العربية، أو إحدى اللغات الأجنبية، وبالتالي، ما هي اللغة التي تميل إليها اعتباراتهم في تسمية لغة العصر والحداثة، لتكون وافية باحتياجاتهم التعبيرية في الحيوات العاطفية والثقافية والعلمية، وفي مقدمة ذلك كله المصطلح الذي غدا مفتاح المعرفة في وجوهها المختلفة.

2 – وقد لخص المسألة السؤال الموجّه إلى الشباب: ما هي اللغة الأولى (الأساسية أو الأم) التي يتواصلون بها، بعفوية، في ما بينهم، في حياتهم اليومية؟

ثم تفرّع السؤال ونتائجه، إلى سبعة احتمالات، كما جاء في الرسم البياني التالي:

ولو قارنّا النتائج الواردة في الرسم أعلاه، بنتائج السؤالين:

– هل تعتقد أن اللغة العربية قادرة، فعلاً، على التعبير عن مشاعرك، وأفكارك؟



شكل بياني رقم 5 مؤشرات عن اللغة الأساسية المعتمدة في التواصل، بعفوية، في ما بين الشباب



– هل تستعين باللغة الأجنبية (الإنكليزية مثلاً) للتعبير عن مشاعرك وأفعالك، لأن اللغة العربية عاجزة عن الوفاء بذلك؟

لتبين لنا أن للعربية 69.2 % (**نعم**)، و%22.8 (**جزئياً**)، و2.3 % (**غير قادرة**)، وأن للإنكليزية (أو لغة أجنبية أخرى) ما نسبته %10.3 (**نعم**)، و65 % (**لا**)، و23.6 % (**أحياناً**). فالفارق بين النسبتين: 69.2 % و%2.3 ذو تواتر عالٍ لصالح اللغة العربية. ويتعزّز أولاً بـ 65 % (**لا**) في استبعاد الأجنبية، و2.3 % (العربية غير قادرة)، وتكاد تتساوى خانة (**أحياناً**) في الرأي بقدرة اللغتين على التعبير عن المشاعر والأفكار: 22.8 % للعربية، مقابل: 23.6 % للأجنبية. وهذا التساوي النسبي لا يغيّر من نتيجة (نعم) و (لا) المارّ ذكرهما.

ثالثاً: واقع الثنائية اللغوية لدى الشباب

1 – الثنائية اللغوية: المفهوم

من المفترض أن الشاب ثنائيَ اللغة هو الذي يتقن لغة ثانية بدرجة متكافئة، مع لغته الأصلية، ويقدر أن يستعمل كلتا اللغتين بالتأثير والمستوى نفسه، في كلّ الظروف. وبالتالي، فثنائية اللغة –هنا– تعني توازناً بين نظامين لنوعين في المعرفة والاستطاعة والإتقان.

لكن، علينا أن نفترض، في الوقت نفسه، أن توازناً من هذا المستوى ليس في الإمكان تحقيقه لدى الشباب ثنائيي اللغة، حيث إنهم عادةً يتفاوتون في هذا التوازن.

وعلى الباحث أن يفترض،هنا، نوعين اثنين من الثنائية اللغوية لدى الشباب: الأولى تتمثل في فئة لديها الكفاءة الراجحة في اللغة (أ)

نطقاً وكتابةً وفهماً، ففي مرحلة تلقّي النصّ (المسموع أو المرئي والمسموع، أو المكتوب) تفهم وتستجيب باللغة نفسها، على عكس ما يحدث عندما يحتاج تلقّي النصّ بلغة (ب) إلى الترجمة، إلى لغة (أ) تستطيع فهمها، وتستجيب باللغة (أ) نفسها، ومن ثم تترجم الاستجابة إلى لغة (ب) لتوصيلها. فالحالة الأولى هي ثنائية لغوية راجحة أو مركبة، والحالة الثانية هي ثنائية لغوية مرجوحة أو متلازمة، أو أن للأولى نظاماً واحداً، وأن للثانية نظامين من المعاني.

ونزيد في القول والافتراض لهجة الوظائف اللغوية، فهناك مستوى من الثنائية اللغوية يتطلبه التواصل مع الأسرة أو الأقارب، ومستوى ثانٍ مع الأصدقاء، وثالث مع الباعة، ورابع مع الغرباء، وخامس للمسموع والمرئي، وسادس في تصريف القول والكتابة مع إدارات رسمية، أو في قاعات الدرس... وهكذا. ولا يعني التعداد -هنا- أننا إزاء استقلالية كاملة في القول والتركيب والتحويل في كل حالة، مما سبق. فالتداخل حاصل، وإنما التوزيع يتطلبه الفارق والمستوى والسياق، والاستعداد النفسي، والألفة. فالاستعمالات الثنائية،هنا، محكومة بالظروف الاجتماعية للبيئة التي يعيشها الشاب ثنائيَ اللغة، أو محكومة بالوظائف التي تؤديها كلٌ من اللغتين في المحيط الاجتماعي لمثل هذا الشاب. وفي المقابل فإنّ هذه الاستعمالات والوظائف محكومة بالطريقة التي يتمّ بها اكتساب اللغتين؛ فالقضية متشابكة، لأن الطريقة التي يتمّ بها اكتساب اللغتين هي نتيجة للظروف والمحيط الاجتماعي.

وعلينا أن نفترض، تالياً، أن اللغة التي جعلناها في (أ) قد تكون لغة الوظائف الاجتماعية العليا، أي لغة الإدارة والتعليم والإعلام الرسمي، وهي إلى حدّ نسبي أكبر، لغة مكتوبة ومسموعة، بينما تستعمل اللغة (ب) كلغة شخصية لدى الشباب، في الاستعمالات الرتيبة "الروتينية" والحياة العائلية، والصداقة، وما شابه من شؤون الحياة اليومية.كما يرتبط استعمال اللغة (أ) ارتباطاً أقوى بالتعليم والثقافة (- التكنولوجيا) وبالمراكز ذات المظهر الحضاري. ولنقل بصفة أكثر في المدينة.

ويفترض البحث تراجع **مجتمعات عربية**، محددّة، في إعطاء الفرصة الاجتماعية للغة العربية في تدريس العلوم والرياضيات، ابتداءً حتى في مستويات التعليم الثانوي والعالي، وهو تراجع في استخدام العربية يتمثل في الاقتصاد اللغوي والتأخر المصاحبين للعربية.

2 - نتائج الثنائية اللغوية : نتائج متفاوتة

احتلّ التواصل **بالثنائية اللغوية**: **عربي- إنكليزي** المرتبة الثانية، بعد العربية: (نعم) 7.35 %، **وبالثنائية**: **عربي-فرنسي**: 3.8 %، **وبالثنائية : عربي**-لغة **أجنبية أخرى**: 4.2 %.

بالمقارنة بين التواصل بالإنكليزية، بعفوية (8.4 %: **نعم**)، والتواصل **بالثنائية اللغوية**: **عربي-إنكليزي** 35.7 %، يظهر الفرق واضحاً. وهو ما يحمل التساؤل التالي: هل التواصل بالثنائية اللغوية، هنا، بنسبته العالية، قياساً بأحادية التواصل بالإنكليزية مردّه إلى الاستعانة بالعربية في التعبير عموماً، والاكتفاء باستعمال مفردات بعينها، أو عبارات "معهودة" أو شائعة التداول، بالإنكليزية، لـ "تطريز" التواصل، أو الرغبة في الظهور بمظهر "التحضر" أو "التفرنج"؟

ويتوقف الباحث أمام نِسَب خانات (لا جواب) في نتائج التواصل باللغات الأجنبية، فهي بنسبة عالية: 58.9 %، يقابلها، في الخانة ذاتها 9.9 % للتواصل بالعربية، لغةً أحادية. هذا الـ "لا جواب" أو الامتناع عن الإدلاء بالرأي يجعل الباحث أمام افتراضات عدّة، من أبرزها: عدم رغبة المستطلَع رأيه، من الشباب، في الكشف عن جهله اللغة الأجنبية، أو عدم اهتمامه بها، أو ربما عدم المبالاة أساساً، أو أنه من قبيل إنكار دور اللغة الأجنبية في



شكل بياني رقم 6 مؤشرات التواصل بالثنائية اللغوية



تواصله مع الآخرين.

وينبغي تعزيز أيِّ افتراض قد تدفع إليه النتائج السابقة، إيجاباً أو سلباً، بما قدمته النتائج في الوجهة المقابلة، وهذا ما يتمثل في السؤال المغاير: هل تستعين باللغة الأجنبية (الإنكليزية، مثلاً) للتعبير عن مشاعرك وأفعالك، لأن اللغة العربية عاجزة عن الوفاء بذلك؟

لا شكَّ أن السؤال يستثير "نخوة" محبِّي العربية، على ما يبدو. لكنه يبقى سؤالاً مشروعاً تقتضيه طبيعة التقابل المتغاير؛ فقد بلغت نسبة الاستعانة باللغة الأجنبية (الإنكليزية، مثلاً) للتعبير عن المشاعر والأفعال 10.3 (**نعم**)، لأن اللغة العربية عاجزة عن الوفاء بذلك.

ما يذكر –هنا– أن النسبة في خانة (لا جواب) تكاد تكون غير موجودة (1.1 %).

وفي سؤالٍ، ذي صلة، بما سبق: هل تتواصل مع الآخرين، باللغة الإنكليزية (أو لغة أجنبية أخرى) لأنها لغة سهلة في النطق والتركيب؟

شكل بياني رقم 7 نِسَب اعتبار العربية عاجزة عن التعبير



جـاءت النتيجة مطابقة، تقريبـاً، لنتيجة السؤال المارّ ذكره؛ فهي: **نعم**: 10.6 %، **أحياناً**: 47.1 %، **لا أعرف** 38 %، **لا جواب**: 4.2 %.

أمـا في المجالـين السمعي والبصـري، فقد قدمـت نتائج عـدد مـن الأسئلة، جملـة مشاهد رقميـة، جديرة بالتأمل، فقد بلغت نسبة اعتماد اللغـة الإنكليزيـة في نظـام تشغيـل التلفزيون: 37.3 % (**مقابـل** 65 % **للعربيـة**)، و2.7 % **للغـة أجنبيـة** أخـرى. وبالتـالي، فمـا تحملـه النسبـة المئويـة للإنكليزيـة، هنا، تـكاد تكون شبه مطابقة لنسبة التواصل بالثنائية: عربي– إنكليزي.

يرى 58 % من الشباب العربي أنه يتواصل مع الآخرين باللغة الإنكليزية أو الفرنسية لأنها لغة سهلة في النطق والتركيب.

أمـا اللغـة المعتمـدة، بسهولـة وعفويـة، في التواصـل مـع الآخريـن عـبر الهاتـف فقد كانـت **بالأجنبيـة**: 6.1 % و14.8 % **للثنائية اللغوية**. وجاءت نسبة استخدام الإنكليزية، في التواصـل **عـبر الإنترنت**: 18.3 %، و18.4 % للثنائية اللغوية.

3 – نتائج اعتماد الثنائية اللغوية، في تركيب الإحصاءات، من الأدنى إلى الأعلى:

قدّمت نتائج الأسئلـة المتعلقة بالثنائية اللغويـة، جـدولاً ذا فـائـدة، في التعـرف إلى تدرّج اعتمـاد الثنائيـة اللغوية في سلوكيات الشبـاب، في مختلـف اهتمـاماتهـم، إن لجهة التواصل، أو لجهة التلقي المعرفي؛ ففي الشق الأول (– التواصلـي)، جـاءت نسبة استخدام الثنائيـة **وسيلـة تواصـل بالهاتـف** 14.8 %، **وبالإنترنت** 19.4 %، **ووسيلة تسمية القطع أو الأدوات أو الملابس المـراد شراؤها، في محلات البيـع**: 34.6 %. **ووسيلـة تواصـل مع الآخرين بشـكل عفـوي**: 35.7 %، **ووسيلة للتعرف إلى أصدقـاء جـدد، يتكلمـون الثنائيـة اللغويـة**: 48.3 %، وفي **الشـق الثاني (– التلقي المعرفي) توزعـت النسبـة بين** 16.7 % **لحب مطالعـة الكتـب ذات الطابـع الفكـري العـام**، و21.7 % **للغة المتعـدّدة**، بشكل أساسي، في قراءة مراجع الاختصاص العلمي.

4 - استخدام المصطلحات وأسماء المخترعات

1 – يفترض الباحـث أن اتسـاع الطلـب المعـرفي، ومـا توجبـه متطلبـات التفتّـح الثقـافي، وشـوق التواصـل بالحداثـة، ولا سيّمـا وجههـا التقـاني، الذي يقـدم جديداً في العلـوم العصريـة، والمدارس الفكريـة النظريـة.. كلّ ذلـك أدّى إلى جعـل البـون شاسعـاً بـين حضـارة المُنتـج وقـدرة استيعاب المتلقي التابع.

وبدا جلياً مقدار الكم المطلوب من التسميات الجديدة لتلـك المسميات الوافـدة من ألوان السلـع الاستهلاكيـة، في الملبس والزينـة، وقطع الغيار لمختلف الصناعات، ومركبات الأدوية.. وسوى ذلـك من المستوردات التي تزداد أحجامها يوماً بعد يوم.

ومـا زاد هـذه الفجـوة الحضاريـة، التـي نشهدهـا اليـوم، هـو اعتمـاد المناهـج التعليميـة، في معظـم **البلـدان العربيـة**، اللغة الأجنبيـة مادة تعليمية، في كثير من المـواد، وفي مقدمتها العلوم والرياضيات. ممّا أفسح المجال للغة الأجنبية، (ولا سيّما الإنكليزيـة والفرنسيـة) لتكـون مزاحمـاً يسيطـر تدريجيـاً على مناهجنـا الفكرية، وسلوكنا الاجتماعي.

وقـد عظم الأمر في واقـع تسمية المسميات والترويج لها في الإعلان، حتى غدا قاموس "الاقتراض" في الاستخدام اللغوي اليومي مؤشراً مقلقاً.

2 – وقـد قدّم **الاستطلاع** حصيلة مجموعة مـن الأسئلة، في هذا الشـأن، تضمّنت شقّي هـذا "الاقتراض" اللغـوي: المصطلـح، وأسمـاء مـا يتعلـق بالمخترعـات الحديثة. وسجّلت النتائـج نسبة عاليـة، في اعتماد العربيـة، لغـة مرغوبـة، أو معتمـدة في التعبـير عـن مضامـين أو مفاهيـم هـذه الأسماء المقترضـة؛ فهي في قراءة المراجع العلميـة المختصة بلغـت 75.7 %، وهي في



تسمية أسماء قطع غيار السيارات، أو أدوات الزينة للسيارات، أو في محل لبيع الملابس، بلغت 62.4 %، مقابل اعتماد الأجنبية، على التوالي، بالنِّسَب الآتية: 18.3 %، 25.9 %، وجاءت نسبة اعتماد الثنائية في قراءة المراجع العلمية 21.7 %، أما في تسميات السلع وما شابه فبلغت 34.6 %.

وفي سؤال يستكمل المشهد: "هل تشجع الآخرين على استخدام المصطلحات وأسماء المخترعات باللغة العربية، أو الأجنبية؟، كانت النتيجة وفق الآتي:

– اعتماد العربية بنسبة 58.9 %، وبحسب الضرورة 27.4%،

– اعتماد الأجنبية بنسبة 13.3%، وبحسب الضرورة: 36.1%.

لكن ما يراه الاستطلاع في هذه النتائج يبقى في إطار ما يدركه الشباب، في إطار المشاعر، أو الاحتياجات العلمية المحدودة. أما ما يأخذ واقعه التطبيقي في المناهج العلمية المقررة، تلك التي تعتمد التدريس بالأجنبية، فله شأن مختلف، ولا سيّما في لغة التدريس الجامعي، إضافة إلى ما انتهجته بعض **البلدان العربية** من تشريع يتيح للغة الأجنبية أن تكون لغة أساسية لمن يختار ذلك، من المعاهد أو الفئات الاجتماعية.

رابعاً: واقع الازدواجية اللغوية لدى الشباب: معرفة ومظهراً

1 – يلاحظ المتتبع بحوث "اللهجات" أن كثرةً من الباحثين، قدامى ومحدثين، يحسبون الظاهرة اللهجية انحرافات عن العربية الفصيحة. ولعلّ الباعث على هذا المتجه يتصل باعتبار "الفصحى" لغة نصّ ديني، ونصّ أدب راقٍ، ولغة " أدبيات" أرست مفاعيلها رضا وقبولاً في مؤسسة "السلطة"، وما يتصل بها من قوى وهيئات رسمية وأهلية.. فكان انعقاد الرابطة وثيقاً بين مستوى الفصحى وصنّاع القرار.

في المقابل، لا ينكر البحث اللغوي، في مناخه الاجتماعي، وجود مستويات عدّة في التعبيرين الشفهي والكتابي، وكأن المستوى الواحد أمرٌ محال في سُنّة التداول اللغوي، فالمستويات حاضرة حتى في الدائرة الواحدة، فليس التخاطب بين العامة، أو بين الخاصة، على ما بينهم من فروق اجتماعية واختلاف المنازع والمصالح واحدًا. ويرصد أتباع هذا المتجه ما بين الأشياء من فروق، تستوجب هذا التنوّع؛ بين لغة التعليم ولغة التخاطب اليومي، مثلاً؛ أو بين لغة التعبير عن الفكر ولغة التعبير عن الحدث الآني العابر، أو بين لغة سُكّت على قواعد محكمة من الصرف والنحو، ولغة تحررت من كلّ ذلك، إلا ما تقتضيه أحكام التعبير اللغوي. وكأن الأغراض المرادة فيصلٌ لما بين المستويات من ميزات؛ فالتعبير عن الأمور الفكرية والعلمية والفلسفية يستوجب الدقة، وإذ ذاك تقصر "العامية" عن أن تفي بالتعبير. أما إذا كان الغرض الترسّل عفو الخاطر فسرعان ما تدرج "العامية" على اللسان، بعيدًا عن الفصحى.. واستغراقاً في التبسيط والاختزال، وإلى حدّ اختفاء ما يعرف بحركات الإعراب.

2 – وتطرح مناقشة الأصول، في هذه المسألة اللغوية، البحث السببي، العلائقي، بين المدخلات والمخرجات، التي تراكمت في التاريخ حول هذه الظاهرة؛ فالازدواجية ظلت تتراوح بين نظامين لغويين طيلة العصور، انعكست فيها عوادي الزمان اختصاراً لأشكال الفصيحة، وتحريفاً لكثير من صيغها، وانحسارًا لكمٍّ كبير من مفرداتها...ثم اختل التوازن اللغوي، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بازدياد تدهور لغة التأليف، فانحط النصّ الكتابي، وتهلهل باختراقات الألفاظ والأساليب العامية. أما التخاطب فقد سادته مستويات المحكيات، وانعكس تفشّي الأميّة، وانحسار تعليم اللغة العربية في حلقات محدودة، ازدهارًا للعاميات في أرجاء **البلدان العربية**.

وعقد باحثون صلة سببية بين اغتذاء رجحان العامية بتفشي الأمية، وفواعل العامل السياسي الذي تمثل بالتتريك، ثم **بفرض اللغة الأجنبية الفرنسية** في مرحلة الاحتلال الفرنسي **لكل من سورية ولبنان وتونس والجزائر والمغرب، والإنكليزية في مصر والعراق والأردن**. فتحوّلت السُّنَّة اللغوية إلى صراع على الهوية والتراب الوطني. في هذا المناخ المضطرم، يلاحظ الباحث في تاريخ هذه المسألة ظهور كتابات تنتصر للعامية في مرحلة التحدي السياسي، منادية برفض الفصحى لقصورها وغربتها عن التقدم، والمناداة بإحلال العامية محلها، في الخطابين الشفاهي والكتابي معاً. وشرع عدد من دعاة العامية يطلبون تقعيدها، ليكون لها معاجم المفردات وقواعد التركيب. من هنا جاءت الخطورة التي عرّضت الفصحى للتغييب، وعرّضت الأمة العربية لأعنف انقلاب ثقافي، وعرّضت التعبير الأدبي لأعنف أزمة عرفها في خلال تاريخه الطويل.

3 – هذا المشهد المركّب، شكّل مخزوناً معرفياً في "أدبياتنا"، وأنتج جدلاً موصولاً في أوساط الباحثين، يخفت حيناً، ويشتد حيناً آخر، ثم، إن مفاعيل هذا المشهد تتجسد واقعاً في الحياة اليومية؛ في مختلف أوجه التواصل، والتلقي السمعي والبصري، مما أوجد وسطاً لغوياً يستحق أن نطلق عليه "إشكالية الواقع اللغوي" بامتياز.

لذا، توجّه **استطلاع الرأي**، في كثير من أسئلته، إلى تلمس هذه الظاهرة، في راهنيتها، في وسائل الاتصال السمعي والمرئي، والمسرح، والأغنية، والتعليم. وكان من الضرورة أن يُستَطْلَع الرأي بمسألة "اللغة الثالثة" كمقترح متداول للتقريب بين الفصحى والعامية.

4 – ويفترض الباحث أن هذه الظاهرة انعكست على النتاج الأدبي القصصي والمسرحي، وهما من الفنون التي يُعَوّل عليها كثيراً في تثقيف الشباب، ولا سيّما الناشئة منهم؛ فقد كتب الكثير من الأدباء حوار قصصهم ومسرحياتهم المحلية باللهجات المحلية لمضاهاة الواقع الذي يسعون إلى تحقيقه.

5 – ويلاحظ أن دائرة استعمال العامية اتسعت، ولمّا تَزَلْ، في السينما العربية، والمسلسلات الدرامية التلفزيونية، باستثناء عدد قليل جداً من الأفلام ذات الطابع التاريخي الإسلامي.

وقد نجحت الأفلام والمسلسلات الناطقة بالعامية، في إطارها المحلي، مع انتشار اللهجة المصرية التي باتت مفهومة لدى **الجمهور العربي**. لكن هذا الرواج للهجة المصرية لا يخفف من ضخامة المشكلة، فاللهجات المحلية في السينما العربية تقف حائلاً دون مشاهدة العرب أفلامهم.

> تقف اللهجات المحلية في السينما العربية حائلاً دون مشاهدة العرب أفلامهم إلى حد أن الفيلم الجزائري "معركة الجزائر" ظهرت ترجمة الحوار بالعربية الفصحى على الشاشة، وكذلك الأمر في الفيلم اللبناني "بيّاع الخواتم" الذي ترجم إلى الفصحى في النسخة المعروضة خارج لبنان!

ما يُذكر من أمثلة في هذا الصدد، ما حصل للفيلم الجزائري "معركة الجزائر"، فقد ظهرت "الترجمة" بالعربية الفصحى على الشاشة، لكل ما دار من حوار باللهجة الجزائرية، والشيء نفسه في فيلم فيروز (اللبنانية): "بَيّاع الخواتم" الذي تُرجم إلى الفصحى، في النسخة المعروضة خارج **لبنان**، وكذلك فيلم فيروز، الثاني: "سَفَر بَرْلِكْ" الذي عُرِض في **القاهرة** (1971)، فهو، على الرغم من تعاطف جمهور المشاهدين المصريين مع الفيلم، إلا أن لهجته اللبنانية كانت عائقاً أمام فهمهم له، مع غياب الترجمة بالفصحى.

6 – وقد قدّمت نتائج **الاستطلاع**، لسؤالين اثنين، في هذه المسألة، مؤشرين، يمكن قراءتهما من منظوريّ الفصحى والعامية. أما السؤالان فهما:

– هل تحب مشاهدة الأفلام أو المسلسلات العربية: بالعربية الفصحى؟

– هل ترتاح إلى سماع العربية الفصحى في الأفلام الدرامية العاطفية التي تعالج موضوعات عصرية؟

أما **المؤشر الأول** في الإجابة بـ (نعم)، أي بالفصحى، فقد تدنت نسبته إلى 39.9 %،



ثم ارتفعت النسبة إلى 65.8 % لصالح الأفلام والمسلسلات ذات الطابع التاريخي – التراثي، ثم عادت النسبة فتدنت إلى 34.6 % في مشاهدة الأفلام والمسلسلات الدرامية العاطفية التي تعالج موضوعات عصرية.

وأما **المؤشر الثاني** في الإجابة بـ (لا) أي العامية، فيحمل تباعداً كبيراً، فهو للسؤال الأول: 14.1 %، وللثاني: 36.9 %، مما يشير إلى الرغبة في سماع الدراما العصرية بغير الفصحى، أي العامية، التي تسود لغة هذا النوع من الأفلام والمسلسلات، قديماً وحديثاً، وهو ما كرّس ظاهرة الاعتياد على سماعها.

– ما جاء في خانة (أحياناً) وهي نسبة دون 20 % يمكن توظيفها إيجابياً لصالح الفصحى والعامية، في آن. لكن ما أشارت إليه نتيجة لغة الأفلام والمسلسلات ذات الطابع التاريخي، على ندرتها، في تاريخ السينما العربية، ووفرتها النسبية في المسلسلات التلفزيونية، يعكس صدق فرضية عدم صلاحية العامية، لمثل هذا النوع من المرئي – المسموع.

7 – سجّل **توفيق الحكيم** في "بيان" له، بعد الفراغ من كتابة مسرحية "الصفقة"، مواقف عدّة، تتناول بجرأة مشكلة اللغة في العمل المسرحي، وخلص إلى الدعوة إلى ما أطلق عليه "اللغة الثالثة" التي تتمازج فيها الفصحى والعامية بأسلوب يفصّح العامية، ويبسّط الفصحى، فيجعلها دارجة مقبولة. وقد كتب **علي أحمد باكثير** بهذه اللغة الثالثة إيماناً منه بقدرة الفصحى على معالجة المسرحية المحلية في بدون أن تفقدها واقعيتها (مسرحيتان: "مسمار جحا" و"الدنيا فوضى")، وهذا المتجه بلغت نسبته في نتائج الاستطلاع (**نعم**: 60 %)، مع استثناء واحد، هو أن الفصحى تجعل المسرحية مقبولة في القراءة (**نعم**: 70 %)، أما المسرح باللهجة العامية فبات مسرحاً للعمل الفكاهي... (**نعم**: 53.7 %).

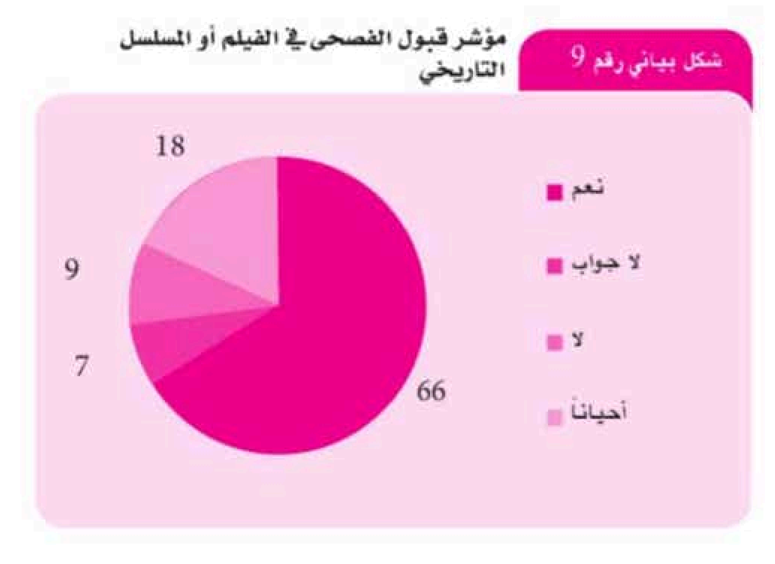
فهل يعكس موضوع اللغة في المسرح العربي: مشكلة وعي الجمهور (**نعم**: 24 %، لا: 76 %)؛ ومشكلة غياب الكاتب القادر على الكتابة بالفصحى الميسرة (**نعم** 25.5 %، لا: 74.5 %)؛ ومشكلة التراجع في وعينا الثقافي، واللغوي: (**نعم**: 32 %، لا: 68.1 %).

ويطرح الاستطلاع سؤالاً آخر، مؤداه أن استخدام العامية في المسرح، أو في سائر وسائل التلقي السمعي والبصري، يقوم على اعتراض وجيه، هو أن "العامية" ليست مفهومة في كل زمان، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم: فمعظم المسرحيات الاجتماعية

شكل بياني رقم 8 مؤشر قبول الفصحى في الفيلم أو المسلسل الدرامي العاطفي



شكل بياني رقم 9 مؤشر قبول الفصحى في الفيلم أو المسلسل التاريخي



يعتمد أساسًا على اللهجات المحليّة. وبالمقابل، فإن الفصحى، ليست، هنا، لغة نهائية في كل الأحوال (**نعم**: 57 %).

وإذا كانت اللهجة المصرية حسنة الحظ، بحيث أصبحت معروفة ومفهومة في معظم أنحاء الوطن العربي، فإن اللهجات العربية الأخرى غير مفهومة إلا على نطاق محلي محدود، أو لا بدّ، إذا أردنا نقل هذه المسرحيات من بيئة عربية إلى بيئة أخرى من القيام بنوع من التوجيه والنقل من لهجة إلى لهجة. وقد بلغت نسبة من أيّد هذا الرأي 58 %، وبالتالي فالعامية ليست لغة نهائية في كل مكان وزمان (**نعم**: 81.9 %).

لكن أحداً لا ينكر أن المسرحيات المحلية المكتوبة بالعامية، مازالت، حتى يومنا هذا، المسرحيات المفضلة لدى جمهور المسرح. فهل مرجع ذلك عدم قدرة العربية الفصحى على اجتذاب جمهور المسرح؟ أو أن مرجع ذلك ما اعتاد الجمهور مشاهدته ممثلاً بالعامية؟ ولو جرت العادة بغير ذلك فهل يحس الجمهور بغرابة في مشاهدة هذه المسرحيات ممثلة بالعربية الفصحى؟

يبدي جمهور الشباب العربي نفوراً ملحوظاً من استخدام العربية الفصحى في الأفلام والدراما التلفزيونية بنسب متفاوتة، لكن تبقى عالية ومقلقة.

8 – تفترض أسئلة **الاستطلاع تراجع المستوى التعلمي العام في اللغة العربية وآدابها وثقافتها، في مراحل الدراسة، من الابتدائي حتى نهاية التحصيل الجامعي**، أو أن ذلك بات ظاهرة مألوفة في العقود الثلاثة الأخيرة.

ويتساءل الكثير من التربويين: هل نحن نعلّم، حقيقةً، باللغة العربية في هذه المراحل؟ وبالتالي، هل أضحى تعليم المواد في هذه المراحل خليطاً من اللغة الفصيحة والعامية؟

بالمقابل يلمس المعلمون في المرحلة الابتدائية صعوبة لدى المتعلمين في استخدام الفصحى (**نعم**: 56.9 %) وصعوبة لدى المتعلمين في التعبير الشفهي، بالفصحى (**نعم**: 57.5 %)، وصعوبة لدى المتعلمين في فهم تراكيب الجملة (**نعم**: 37.9 %)، وبالتالي يلمس المعلمون استسهال التعبير الشفهي، لدى المتعلمين، بالعامية بنسبة 42.9 %.

وقد يتعدّى الأمر ذلك، في بعض الأحيان، أو في كثير من الأحيان، فنرى معلّمي اللغة العربية يدرّسون (النحو) باللغة العامية، أو بهذا الخليط من المفردات والتعابير.

ويرى عدد من الباحثين التربويين أن ظاهرة الضعف هذه آخذة في الشيوع والتعقيد في ظل العديد من محاولات العلاج، وما يحظى به التعليم من طرائق مستحدثة ومتنوعة. ويعزو المهتمون بهذا الشأن هذه المفارقة إلى جملة أسباب، من أبرزها ازدواجية الفصحى والعامية وثنائية اللغة.

ثم، إن مؤشر المدخلات اللغوية في المراحل التعليمية، كافة، يرتبط سلباً، أو إيجاباً، بمجموع الوسائط التي تعتمد عليها المؤسسة التعليمية في أداء مهمتها. يتقدم هذه الوسائط هيئة التدريس؛ فالمتعلم يلقن اللغة وثقافتها من المدرّس، ويكتسب منه، إضافة إلى ذلك، ما يرتبط باللغة من أعراف وأصول وقواعد وأساليب. وكذلك يلتقط بالتواصل مع الآخرين من زملائه حقولاً من المفردات والتراكيب: (لغة التخاطب والتواصل مع الزملاء في الصف والمدرسة، بالعامية (81.3 %)، ولغة التواصل والنقاش بين المتعلم وأساتذته بالعربية الفصحى: (**نعم**: 19.6 %، **وأحياناً**: 44.8 %).

وفي ضوء ما يجري في هذا الميدان الرحب بالاكتشاف والتفاعل، وبمقدار ما يتميز به هذا "الوسط" اللغوي من شيوع للعامية، أو لمستوى ميسر من مستويات الفصيحة يكون تشكيل السلوك اللغوي عند المتعلم.

فهل أدى ما نشهده في أحاديث ومناقشات معظم أعضاء هيئة التدريس، في محاوراتهم مع المتعلمين، على اختلاف المراحل، إلى تشكيل عامل مساعد لذيوع العامية وترسيخها في المتلقين، الصغار والكبار، على حدّ سواء؟ لقد قدمت نتائج **الاستطلاع** ما يشير إلى أن المعلمين يشرحون بالعامية (**دائماً**: 20.4%، **وأحياناً**: 31.7 %)، ويشرحون بالفصحى



والعامية (**دائماً**: 21.7 %، **وأحياناً** 31.7 %).

ولو عقدنا الصلة بين المرحلتين الابتدائية والجامعية، لوجدنا شبه تواصل في اعتماد هذه الازدواجية؛ فهي في الأولى: 21.5%، وفي الثانية: 22.4 %.

وتعلو نسبة المزج بين العامية والأجنبية في لغة تعليم مواد العلوم والرياضيات، بشكل ملحوظ، في مراحل ما قبل الجامعة، فهي: 47.5 %، في حين لم تحظ ازدواجية: الفصحى والعامية إلا بما نسبته 7.9 %.

ثم نتساءل: هل أدى اعتبار اللغة العربية مادة تعلمية، عمودية، مستقلة بذاتها، إلى ظهور مشهد جانبي واكب تاريخ تعليم اللغة العربية في المؤسسات التعليمية، تمثل في انزواء دور الفصحى وانحباسه في عدد من الحصص (7–5 حصص) في الأسبوع (؟)، وبالتالي لا نشهد استخدام الفصحى إلا في هذا النزر اليسير؟ وهو أمر أدى إلى سيادة العامية في مجالات التواصل بين المتعلمين، حتى بلغت ما نسبته 81.3 %.

وهل تضافر عبء العامية مع اللغة الأجنبية لجعل المتعلم أمام عقبات تربوية عديدة، تتمثل بتنقله بين أنظمة لغوية ثلاثة: العامية والفصحى والأجنبية، ولا سيّما تعلم مواد العلوم والرياضيات؟

9 – لقد قدمت نتائج **الاستطلاع** أفكارًا، تعكس راهنية الموقف من ازدواجية اللغة، وهو ما يمكن استثماره في جدول الاقتراحات الساعية إلى تقريب الشقة بين الفصحى والعامية؛ وهي: **اعتماد اللغة الثالثة**، أو النزعة التوفيقية المتمثلة بتفصيح العامية، وتبسيط الفصحى. وقد رأى المستطلَع رأيهم في لغة مسرحية "الصفقة" لتوفيق الحكيم، التي اعتمدت هذا الاتجاه مدخلاً صالحاً للتقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، عبر توحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، وبدون المساس بضرورات الفن، فكانت النسبة (**نعم**: 67.3 %)، وكان الموقف من انتشار هذه "اللغة الثالثة" في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، واعتبارها ظاهرة مقبولة 9 %، وأنها مقبولة، لكنها تحتاج إلى تطوير 21.2 %، وأنها مقبولة إلى حدّ ما: 31.1%، وأما رفضها فبلغت نسبته 30.2 %.

وجاء الاقتراح بطريقة استثمار هذه "اللغة الثالثة" وتوجيهها، عبر إصدار كتيّب إرشادات تفيد المتحدثين (**نعم**، 45.7 %)، وعبر تطوير أساليب التعبير بالفصيحة الميسرة (**نعم**: 81.4 %)، وعبر نشر نماذج من المحادثة، تساعد على تطوير لغة المتحدثين (نعم: 68.6 %).

وجاء في الاستطلاع أن نشر التعليم وأشكال التثقيف عامل أساسي من عوامل التقريب بين الفصحى والعامية (**نعم**: 87.1 %).

وأن **لوسائل الإعلام والصحف والإذاعات العربية، وتبادل البرامج المتلفزة، والشرائط الوثائقية، والمسلسلات والأفلام، تأثيرًا، ملموسًا في التقريب بين اللهجات العربية من ناحية، وتقريب الشقة بين الفصحى والدارجة**، من **ناحية أخرى** (**نعم**: 81.4 %).

خامساً: عالم التواصل بين الشباب: حدود الاندماج، والمجتمع الافتراضي

1 – لغة التطلعات والرغبات

يفترض البحث علاقة بديهية، أو حراكاً بينياً في المجالين الخاص والعام؛ فواقع الشاب وحياته الأسريّة وشبكة أصدقائه ومعارفه، وهي "ممتلكاته الخاصة": كلّ ذلك يتمثل في حقوق وواجبات، وبالتالي هو ما ينعكس في خطاب التطلعات والرغبات، وما يمكن أن يشمل الاحتياجات، وما يتجلى في فرح القبول والرضا، أو ما يتمثل في الانزعاج والرفض، وأحياناً كثيرة الصمت المشوب بالضجر المكظوم والغيظ.

ويفترض البحث، في هذا السياق، أن الشاب موضوع **الاستطلاع**، هو فردٌ في

مجتمعه، وبالتالي يتشكّل رأيه من خلال منظومة المؤسسات الرسمية والأهلية، وكذلك في المجالين السمعي والبصري، والمجال الافتراضي، غالباً (– الإنترنت)، وبالتالي ملاحظة ما يمكن تسميته "الوقت العام" أو الوقت المتاح للشاب ليمارس الاهتمام بالشأن العام.

2 – التواصل الزمني التفاعلي

لقد ارتكزت هذه المسألة الفرعية، في البحث، على مفهوم التواصل بركنيه الزمني والتفاعلي، ومدى تجليات هذا التواصل في ما قدمته نتائج **الاستطلاع**. فالبحث يفترض توفّر حالة من حالات التواصل الزمني، أو توجه الشاب، بالحديث، إلى الآخر، بغية المشاركة في حراكٍ يأنف الانقطاع، ويفترض تمظهر الصلة المزمع قيامها مع هذا الآخر، تأكيداً لعدم الانقطاع البيني، أو ما يمكن أن يدل عليه التواصل التفاعلي. فهل حملت نتائج **الاستطلاع**، في هذه الجزئية، رغبة الشباب في التواصل، وبالتالي، هل بدا أن هذه الفئة الاجتماعية كانت تعي دورها جيداً؟ وهو ما سنأتي على ذكره لاحقاً.

يستخدم 53% من الشباب العربي اللغة الإنكليزية أو لغة أجنبية أخرى في التواصل عبر الإنترنت في قاعات "الدردشة".

3 - في مضمون التواصل

شكّلت نتائج مفهوم اللغة الأساسية، أو الأم، في التواصل، بعفوية، مع الآخرين، في الحياة اليومية لدى الشباب مسألة ذات شأن، لما لها من صلة بالهوية الوطنية، وكذلك نتائج تعيين اللغة المعتمدة، في الحديث الهاتفي، أو الإنترنت، مع الآخرين. فقد انحازت الإجابة إلى التواصل، بعفوية، مع الآخرين بما نسبته 84.8 % بالعربية، و1.5 % في خانة: **(لا)**، و3.8 % في خانة: **(أحياناً)**، وحصل التواصل باللغة الإنكليزية على 8.4 **(نعم)**، و18.3 **(لا)**، و28.1 **(أحياناً)**. وشكلت خانة **(لا جواب)** نسبة ملحوظة في الارتفاع: 45.2 %. أما التواصل بالفرنسية فتدنت نسبته إلى 1.1 % **(نعم)**، و43 % **(لا)** و2.7 % **(أحياناً)**، كما بدت نسبة (لا جواب) عالية نسبياً: 53.2 %.

ما يسترعي النظر أن نسبة التواصل بـ"لغة أجنبية أخرى" فاقت التواصل بالفرنسية: 3.4 % **(نعم)**، و3 % **(أحياناً)**، ممّا جعل نسبة التواصل بالفرنسية تحتل أدنى مرتبة.

4 - اللغة المستخدمة، بسهولة وعفوية، في التواصل مع الآخرين عبر الهاتف

أما اللغة المستخدمة، بسهولة وعفوية، في التواصل مع الآخرين عبر الهاتف، فقد عززت النتائج اعتماد **العربية بما نسبته** 82.9 %، مقابل 6.1 % للأجنبية، و14.8 % للثنائية اللغوية. وقريب من هذه النسبة المرتفعة للعربية جاءت **اللغة المستخدمة في التواصل عبر الإنترنت**، فهي 70 % **للعربية**، يقابلها 18.3 % **للإنكليزية**، و19.4 % **للثنائية اللغوية**، و16 % **للغة الـ** MSN.

والجدير ذكره، هنا، أن مضمون الحديث عموماً، مع الآخرين، **عبر الهاتف أو الإنترنت**، يعكس استخدام العربية، بعفوية وسهولة، لأغراض **التعارف**: 23.6 %، **ولتعميق الصداقة**: 35 %، **وللتسلية واللهو**: 19.8 %، وهي نسب ضئيلة إذا ما قورنت بخانة (لا جواب)، فهي على التوالي: 55.9 %، و52.1 %، و58.9 %. ولعل ذلك يدل ضمناً على الحرج من الإجابة، أو عدم الإفصاح عن خصوصية ذاتية، أو لأسباب أخرى، لا يرغب المستطلَع رأيه في كشفها.

لكن، ما يسترعي النظر،هنا، ما حمله مضمون التواصل مع الآخرين، عبر الإنترنت، بغرض الفائدة المعرفية، وهو ما نسبته: 61.2 %، مقابل 32.3 % في خانة (لا جواب)، أي بنسبة الضعف، وهو ما يحمل على التفاؤل، ويعزّز وظيفة التواصل ذي الاهتمام بالثقافة، والجدية لدى الشباب في استخدام هذه التقنية العصرية.

بالمقابل، عندما ارتبط السؤال بغرض التواصل عبر الإنترنت للتداول بشأن لغوي،



يتصل بالعربية ذي الصلة بغرض استخدام الحديث عبر الإنترنت، تدنّت النسبة إلى ما دون 20 %، في خانة (نعم)، وارتفعت إلى 52.9 % في خانة (لا). وهذا يدل على إيلاء مسائل اللهو و"الدردشة" **اهتماماً يفوق الاهتمام باللغة العربية وقضاياها**. وهو، في الوقت نفسه، يحمل التساؤل عن مضمون "الفائدة المعرفية" السابق ذكرها (– 61.2%)، وعمّا إذا كانت قضايا اللغة العربية خارج دائرة تلك الفائدة؟!

5 - التواصل القادر على نفي الانقطاع

تعزّز مفهوم التواصل الهادف إلى نفي الانقطاع، أو الوقوع في المحايدة؛ ففي الوقوف على رأي الشباب في تحديد الأساسيات الضرورية لمواكبة دور المؤسسة (أو المؤسسات) المعنية بواقع اللغة العربية، والهادفة إلى تنميتها، ما يعزّز ظهور رغبة الشباب في التوجه إلى الآخر المؤسسي، والعزم على المشاركة، فالمواكبة، أو لنقل إرادة المشاركة الفاعلة من خلال الاستعانة بالشباب في الجامعات وخارجها تمثلت بنسبة 72.6 % (نعم)، مقابل 5.3% (لا)، وكذلك اقتراحهم بالترويج الهادف في وسائل الإعلام المرئي والمسموع: 71.9 %، ومثله تقريباً الدعوة إلى تعديل المناهج التعليمية في المراحل كافة: 66.9 %؛ فالآخر، هنا، الذي طرق الشباب بابه، لإعلامه بضرورة سماع هذا الرأي، أو الموقف، أو الاستعداد، هو المؤسسة (الرسمية أو الخاصة) في مجتمع بطركي، لعلّه لا يعير الشباب اهتماماً. فهل حملت النتائج ما يشير في الاستعداد إلى تشكيل رأي ضاغط إرادة إسقاط الانقطاع؟!

وفي السؤال: في حال دُعيتَ، شخصياً، إلى حضور، أو المشاركة في ندوة عن واقع اللغة العربية، وسُبُل تنميتها. هل تلبّي الدعوة، وتقوم بالمشاركة؟ بلغت الإجابة بـ (نعم) 67.7 %. وهو ما يشي بالاستعداد والتهيّؤ والعزم الأكيد على التفاعل، أو لنقل الرغبة في التوجه إلى المشاركة، إحساساً بدافع التواصل وجدواه.

والشيء نفسه يتأكد في حال الدعوة إلى حضور ندوة عن اللغة العربية الإنكليزية، أو لغة أجنبية أخرى، فالقبول بلغت نسبته 56.3%.

لكن انقطاع الآخر عن هذا الاندفاع من طرف الشباب، انعكس موقفاً سلبياً في نتائج السؤال:

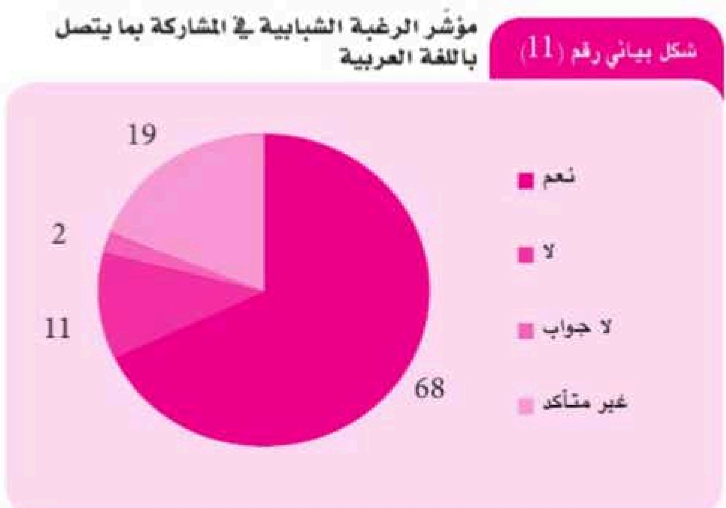
– **هل جرّبت أن تبدي رأيك، في صعوبة من صعوبات اللغة العربية، في وسائل إعلامية؟فكانت الأجوبة:**

لكن هذه النتائج لا تعكس ما تقدمه بعض

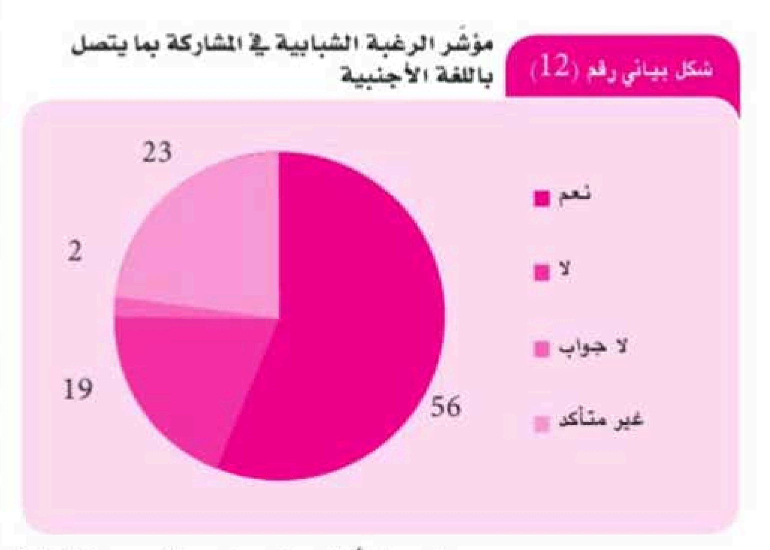


شكل بياني رقم 10 مؤشرات رغبة الشباب في الحضور الاجتماعي والتوجه إلى المشاركة

شكل بياني رقم (11) مؤشر الرغبة الشبابية في المشاركة بما يتصل باللغة العربية




شكل بياني رقم (12) مؤشر الرغبة الشبابية في المشاركة بما يتصل باللغة الأجنبية



الصحف أو المجلات من مجالات رحبة للكتابة على صفحاتها، وفي أعمدة، أو زوايا خاصة بالشباب وتتصل بقضاياهم، ومنها علاقتهم باللغة العربية.

6 – مشاركة ذات نتائج مزدوجة

– هل فكرت يوماً ما، أو رغبت، بتطوير لغتك العربية من خلال المناهج التعليمية، أو من خلال برنامج ثقافي ترعاه مؤسسة حكومية، أو مؤسسة خاصة؟

	نعم	لا
– في صحيفة يومية	2.3	97.7
– في مجلة شهرية	3.1	96.9
– في مجلة أسبوعية	5.3	94.7
– في ندوة، أو ما شابه	20.6	79.4

قدّمت النتائج حالة مزدوجة، فهي من جهة لا تنفي عدم الرغبة في المبادرة، لكن التواصل لا يقوم على طرف أحادي، فهو يستلزم طرفاً آخر. وما دام الطرف المقابل (المؤسسة) لا يمثل توفر الشرط الضروري لقيام المعادلة، أي أنه لا يبادر إلى الاعتراف برغبة الشباب وعزمهم على المشاركة، أقول– اختل اشتراط التبادل، واستمر– بالمقابل– سريان الإلغاء. ثم إنّ ما تحمله خانة (فكّرت ولم أنفّذ) هو وجه آخر للإصرار على عدم الاعتراف، وبالتالي اختلال بينية الصلة التي تقوم– عادةً– بين طرفين. يضاف إلى ذلك، ما يمكن أن تحمله الإجابة من "مرارة" شبابية، وخيبة أمل؛ فالثلث، تقريباً (31.9 %) فكّر، ولم ينفّذ.

تقدم نتائج السؤال: هل سبق لك أن عرفت مؤسسة (حكومية أو أهلية) أو أكثر، قامت (أو تقوم) **باستطلاع رأي الشباب**، لمعرفة ميولهم أو اتجاهاتهم ذات الصلة بواقع اللغة العربية وقضاياها، في بلدك؟ ما يمكن أن نطلق عليه **ذروة الانقطاع بين طرفي معادلة التواصل**، فالنسبة: 16.3 % (**نعم**)، و71.9 % (لا) هي شكل صارخ لانتفاء التعارف والتبادل، وبالتالي هو أمر يؤكد الانقطاع، بدلاً من نفيه، فالنسبة 71.9 % (**لا**) خلاصة وافية للمشهد السلبي الذي يعانيه الشباب في مسألة التواصل المؤسسي. لكن يبقى السؤال: هل الشباب هم المسؤولون، وحدهم، عن هذا، أو المسؤول هو المؤسسة بما تمثل في المجال العام؟ لعل ما جاء في نتيجة السؤال، المار ذكره، جواب مقنع، فالمبادرة الشبابية متوفرة،



لكنها مجرد توجّه، واستعداد إيجابي لا يلقى تجاوباً من الطرف الآخر الذي يمسك بمقاليد الأمور في معادلة التواصل.

7 - لغة التواصل التقاني، الحديث

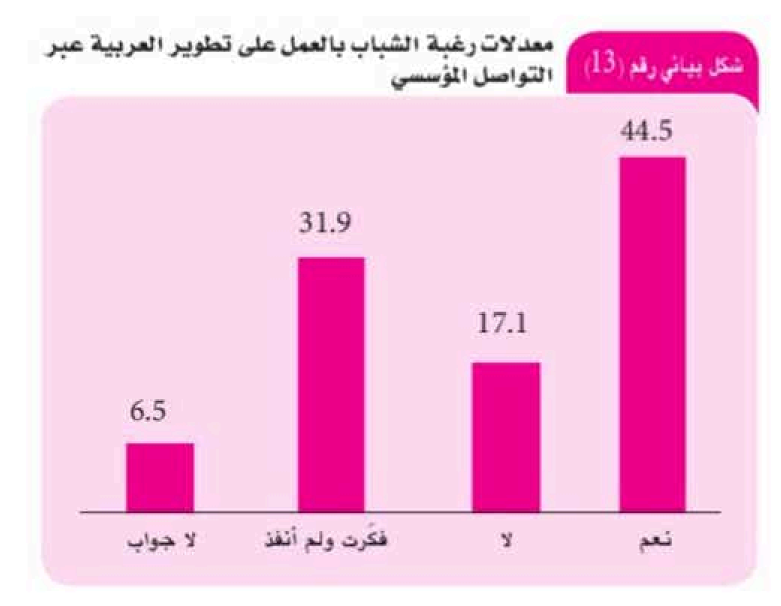
لحظت نتائج الاستطلاع ظاهرة الاتجاه المتنامي إلى استخدام الشباب للإنترنت، فالذين اعتمدوا هذه الوسيلة التقنية، بحدّ أدنى لا يجوز الساعة، يومياً، بلغوا 25.5 %، والذين جازوا الساعة إلى الساعتين كانوا 33 %، وأكثر من ثلاث ساعات: 11.8 %، وأكثر من خمس ساعات 18.3 %.

فهل تحمل هذه النتائج تعبيراً عن الاختيار، والشعور بالاستقلالية، في مناخ اجتماعي تزداد فيه حالة رغبة الشباب في التوجه إلى الآخر المحدد أو الافتراضي في ظل غياب الحوار الجماعي؟ ولعل هذا لونٌ من ألوان التشبيك بين الشباب في مواجهة صعوبات وتحديات مجتمعية حالت دون إشراكهم أو انخراطهم، وفق ما يرضون، في المجال العام. فكان أن أخذ المجتمع البديل ينمو، سريعاً، على اختلاف أساليبه، في محاولة، منه، ترمي إلى بناء شبكة اجتماعية، أخذت تتسع دوائرها يوماً فيوماً، إلى حدّ ما نراه حاضراً في "ربيع الثورات العربية" وما يشغل واقعنا السياسي الراهن.

ثم، يبدو التعامل مع وسائل الاتصال، في أبعادها الثلاثة (الاجتماعية–الثقافية– اللغوية) مثقلاً بالتبعات غير المتجانسة: فمن جهة يبدو مضمون الحديث مع الآخرين عبر الإنترنت لمجرد التعارف فقط: 23.6 %، أو هو لتعميق الصداقة: 35 %،أو للتسلية واللهو: 19.8 %. ومن جهة مقابلة، وهو يتجه إلى الفائدة المعرفية، بنسبة: 61.2 %.

والنسبة الأخيرة، مقارنةً بالنسَب السابقة، تبدو مرتفعةً، ومثيرة للانتباه. لكن ما له صلة بقضية أو أكثر من قضايا

شكل بياني رقم (13) معدلات رغبة الشباب بالعمل على تطوير العربية عبر التواصل المؤسسي



شكل بياني رقم (14) مؤشرات سلبية في مناخ التواصل



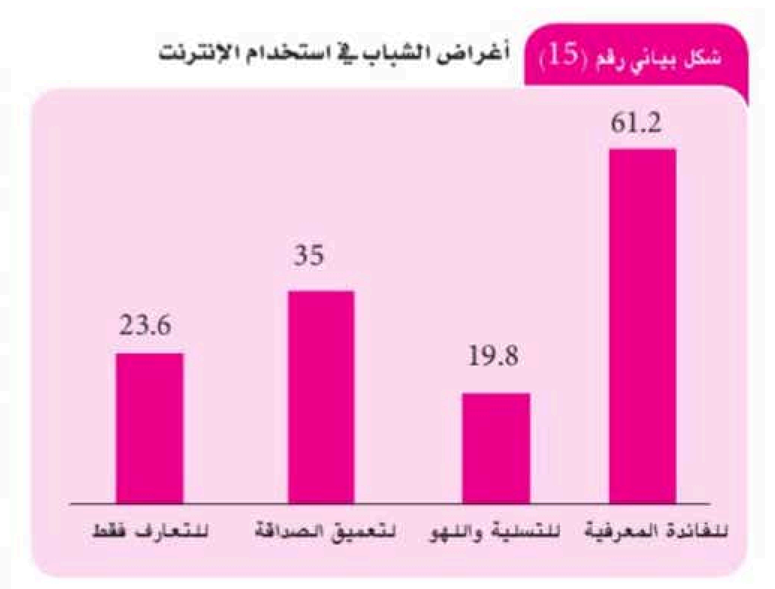
اللغة العربية وآدابها تدنى إلى ما نسبته: (**نعم**) 19.4 %، و(**لا**) 52.9 %، و(**أحياناً**) 14.4 %؟

8 - تواصل شبابي مبتكر، بحروف لاتينية، عبر لغة الـ MSN

لعلّ الجديد المبتكر، في عالم التواصل

ثمة عزوف ملحوظ لدى الشباب عن التواصل مع المؤسّسات المعنية باللغة العربية بنسبة تصل إلى 71.9 % من إجمالي المستطلع رأيهم. فهل تقع المسؤولية على الشباب وحدهم أو على المؤسّسات العربية المعنية؟

شكل بياني رقم (15) أغراض الشباب في استخدام الإنترنت



أضحت الكتابة عبر الانترنت وباستخدام أجهزة الهاتف بالحروف اللاتينية لمفاهيم تدرك بالعربية أسلوباً شائعاً ومحبّبًا لدى شريحة واسعة من الشباب العربي بلغت نحو 50% من إجمالي المستطلَع رأيهم. وهي ظاهرة مقلقة بكل المقاييس تحتاج إلى الكثير من النقاش.

الشبابي، مـا يسجلونه من نصوص حوارية، ورسائل مُشَفَّرة، أو "دردشة" يتداخل في سطورها ضرب المواعيد واللقاءات، وتبادل النكات، واستجرار التعليقات، في جدّها وهزلها، و"تمرير" بعض الأسرار الخاصة، على سبيل التعامل بالمثل، وربما انساق الحديث البيني إلى بثّ لواعج الهوى، وتمتين روابط العلاقات العاطفية. كل ذلك عبارات هي أقرب إلى الجمل الحائرة في تراكيبها بين العربية والأجنبية، وبين الفصيحة المبسطة والعامية، إضافة إلى بناء الحوار النصّي من مقلع المفردات العامية، وتعدد أشكال كتابتها من تواصل إلى آخر. وما يزيد من طرافة هذه "النصوص" أنها تدوّن بالحرف اللاتيني، مع زيادة على تلك الأبجدية، متمثلة برسم حروف رقمية، فلحرف العين رسم الرقم 3، ولحرف الحاء، رسم الرقم 7، ولرسم الهمزة الرقم 2، ولحرف الخاء الرقم 5... إلخ.

ومن قبيل التمثيل، اقتطعنا نصّاً، من جملة نصوص، تم اختياره عشوائياً، فجعلناه في ثلاثة جداول، الأول للنص، كما جاء بتمامه، مضموناً وشكلاً، والجدول الثاني لـ"ترجمته" بنكهته العامية، والجدول الثالث لنقله إلى العربية الفصيحة، كي يكون مفهوماً من القرّاء العرب، خارج لبنان.

النص كما تمّ استخدامه في التواصل عبر الإنترنت النص بلغته العاميةالنص باللغة الفصيحة.

أما ما قدّمه الاستطلاع، في هذا الخصوص، فهو حصيلة ثلاثة أسئلة، تناولت لغة الإنترنت (لغة الـ MSN) واستخدام جهاز البلاك بيري، وكتابة الحروف اللاتينية، لمضمون مفاهيم يدركها الشباب بالعربية؛ وكانت النتائج على التوالي:

- اعتماد اللغة العربية، بنسبة 70 %
- اعتماد لغة MSN بنسبة 16 %
- استخدام جهاز البلاك بري بنسبة 7.6 %
- الكتابة بالحروف اللاتينية، 40 % لمضمون مفاهيم تدرك بالعربية
- الكتابة بالحروف اللاتينية، 55 % لمضمون مفاهيم تدرك بالأجنبية.

النص كما تمّ استخدامه في التواصل عبر الإنترنت	النص بلغته العامية	النص باللغة الفصيحة
- Hi . kifik . cava?	هاي، كيفيك، "سافا " مليحة؟ (أو، ما شي الحال) ؟	• سلام... كيف حالك.. على ما يرام؟
- Chou 3emlin lyom? Cine 3ala 7?	-شو عاملين اليوم؟ سينما ع ل سبعة (الساعة 7) ؟	ما ستفعلون اليوم؟هل نذهب، الساعة السابعة، إلى السينما؟



النص كما تمَ استخدامه في التواصل عبر الإنترنت	النص بلغته العامية	النص باللغة الفصيحة
- Nezel jdid 2 movies ktir waaaw	- نزِل جديد 2 موفيز كتير واو..و (حلو كتير	هنا، في السينما، فيلمان جديدان، جميلان جداً
- Fi film comedy w wa7ad action 3ala history men 1880 ta2riban	- في فيلم كوميدي وا واحد اكشن على هيستوري 1880 تاريباً (= تقريباً)	يوجد فيلم هزلي ضاحك وآخر من أفلام الحركة السريعة وتاريخي تقريباً
- Wait brb	- ويت برب (= بي رايت باك)	انتظري، سأعود حالاً
- Tyt ana online	- تيت (تيك يور تايم) (= خذي وقتك) أنا اونلاين	خذي وقتك.. أنا باقية هنا، على الاتصال
- Heyda ra2me sayvi 3endik	- هيدا رأمي (رقم) سايفي عندك	هذا رقمي، احفظيه عندك
- Ok sayavto	- أوكي (= حسناً) سايفتو	حسناً، لقد حفظته
- Aya se3a safkoun boukra?	- أي ساعة صفكن بكرا؟	في أية ساعة سيبدأ درسكم غداً؟
- Ana TTH men 12'30 lal 5. pffffff full time	- أنا تي تي إيتش (ثلاثاء وخميس من كل جمعة) من 12ط30 لل خمسة، بوف (علامة ضجر وتأفف) فول تايم (دوام كامل)	كل ثلاثاء وكل خميس، من كل أسبوع، من الساعة الثانية عشرة والنصف إلى الساعة الخامسة، بعد الظهر، أف!! دوام كامل
- La2 ana MWF men 3 lal 5. domage ma 7a nchoufkoun	- لا أنا أم دبليو أف (كل اثنين ؟ أربعاء وجمعة) من 3 (الساعة 3 لل 5 (الى الساعة الخامسة) دوماج (للأسف) ما حنشوفكن	دوامي الأسبوعي كل اثنين وأربعاء وجمعة من الساعة الثالثة إلى الساعة الخامسة بعد الظهر.. للأسف لن نراكم
- Ma 3am nla7e2 dares beyn chi 6 mawed kel we7de as3ab men tenye	- ما عَم نلحق درس بين شي 6 مواد، كل واحد أصعب من التاني	ندرس بشكل مكثف، لدينا ست مواد، وكل مادة تضاهي بصعوبتها الأخرى
- 3a belkoun ba3ed l cine net3asha b chi resto?	- عا بالكون بعد السينما نتعشى بشي ريستو (= مطعم) ؟	أيودّكم الذهاب بعد السينما إلى العشاء في أحد المطاعم؟
- Eh why not. akid . bas weyn?ma badna fast food. badna chi 3arabe	- إي واي نط (نعم، ولم لا؟) أكيد، بس مين؟ ما بدنا فيست فود (أكل سريع)، بدنا شي عربي (طعام عربي)	لم لا؟ لكن، أين؟ لا نريد وجبات سريعة، نريد طعاماً عربياً.
- Aw barke delivery ashal w mnetsalla aktar	- أو بركي ديليفري (خدمة التوصيل المجاني) (أو ربما طلب الطعام إلى البيت) أسهل، ومنتسلَى أكتر	أو نطلب طعاماً إلى البيت، فيكون أيسر، ونستمتع أكثر
- Tyb mnelte2e se3a 5'30 mne7jouz . w mne23od b cafe la beyn ma yballesh l film lal 7'30	- طيِّب، منلتاي (حسناً نلتقي) ساعة 5،30 منحجز ومناعد (نجلس) بي كافي (بالقهوة) لبين (ريثما) ما يبلش الفيلم 7،30.	حسناً، سنلتقي الساعة الخامسة والنصف،، سنحجز تذاكرنا، ونجلس في مقهى ريثما يبدأ الفيلم الساعة السابعة والنصف.

الملف الخاص

النص كما تمّ استخدامه في التواصل عبر الإنترنت	النص بلغته العامية	النص باللغة الفصيحة
- ktir 7elo l film. looool b - da7ek. bas fi ykoun a7san	- كتير حلو الفيلم. لوول (ضحكة) بيضحك، بس في يكون أحسن	الفيلم ممتع جداً (مُضحك).. ولكن، كان بالإمكان أن يكون أفضل.
- la2 heyda moumassel bi3a2ed 3endo aflem abel e5ed 3leya oscars	- لأ هيدا ممثل بيعاد، عندو أفلام أبل (قبل) آخد عليها أوسكار	لا.. فهو ممثل بارع، لديه أفلام نال عليها جائزة أوسكار
- yalla bukra bel jem3a me - choufkoun abel l saff. Bye	- يلّى بكرا بالجامعة منشوفكن قبل الصف، باي...	إلى اللقاء، نراكم غداً في الجامعة، قبل بدء الدرس

سادساً: اللغة العربية وآدابها في الكيان المعرفي للشباب

1 – يفترض الباحث أن المدخلات المعرفية، وفي مقدمتها الاعتياد على القراءة، والتزوّد بثقافة النصوص المعرفية، ولا سيّما ذات الصلة باللغة العربية وآدابها، هي من حيث الدربة عليها والمران كي تصبح سلوكاً مكتسباً، من أهم مسؤوليات الأسرة، والمدرسة، والجامعة، ووسائل الإعلام، والجمعيات والمنتديات الثقافية. فالرغبة في المطالعة أو القراءة تستدعي التعرّف التدريجي في اكتساب المعرفة. ومن الطبيعي أن تأخذ قراءة المراجع ذات الصلة بمراحل التعلّم والاختصاص، منحًى وظيفياً، وكمّاً أكبر.

يأتي على رأس الأدباء العرب المعروفين لدى الشباب بترتيب نسبة معرفتهم: أحمد شوقي، وعنترة بن شداد، والمتنبي، ونجيب محفوظ، وجبران خليل جبران.

شكل بياني رقم (16) نسَب اقتناء الكتب ذات الصلة بالعربية في المكتبة الشخصية



2 – وفي قراءة نتائج ما يتصل مباشرة بمطالعة الكتب ذات الطابع الفكري العام، أو المرجعي عن اللغة العربية وآدابها، بدا أن حبّ المطالعة عند الشباب بلغ ما نسبته 56.3 %. ونسبة عدد الكتب ذات الصلة بالعربية، في المكتبة الشخصية، قليل جداً.

3 – ومن القول المبرّر، هنا، أن أسباب هذه النسَب الضئيلة لا تنحصر بالرغبة الشخصية، أو عدمها، لدى الشباب، فقط، فالعوامل المانعة كثيرة، ولعل أبرزها تأثيراً في هذا، تراجع الكتاب أمام التزايد السريع للفضائيات والإنترنت، وغياب التوجيه التربوي في هذا المجال، إضافة إلى عوامل أخرى، تتمثل في البطالة المنتشرة بين الشباب، وما يصاحب ذلك من فقر يجعل الكتاب خارج الأولويات المطلوبة في الحياة اليومية. ومن المفيد، هنا، أن نشير إلى "انخفاض نسبة القراءة بين العرب عموماً؛ إذ أشار البعض مثلاً، إلى دراسة قارنت بين متوسط ساعات القراءة عند العرب والأوروبيين، فجاءت النسبة، بالطبع، لمصلحة الأوروبيين (متوسط القراءة في الدول الأوروبية حوالى



200 ساعة سنوياً، بينما تنخفض هذه الساعات وتتقلص إلى 6 دقائق سنوياً للفرد العربي" (**التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، ص 310. مؤسسة الفكر العربي**).

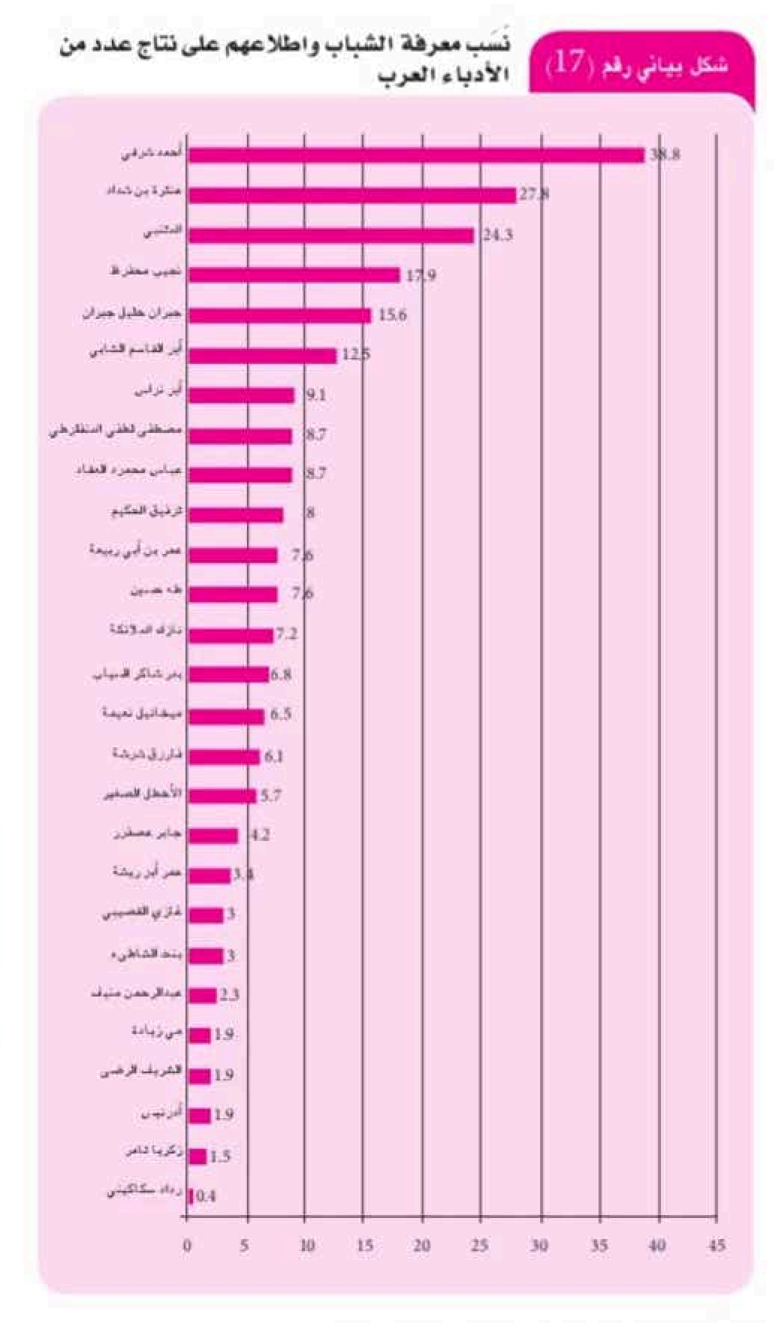
4 – وفي محاولة افتراضية، منّا، وضعنا قائمة تتضمن سبعة وعشرين أديباً وأديبة، وحسبنا أن الاطلاع على نتاج هؤلاء، أو البعض منهم يندرج في الاكتساب والتقصّي والتعلّم والتثقف الذاتي أو الموجّه تعليمياً، واعتبرنا ذلك من قبيل المدخلات، وما يعلق في الذهن، وما يمكن الإفادة منه، من حيث المضامين والأهداف المعرفية، في مختلف المواقف والمتطلبات الحياتية، فكراً أو نقاشاً وسلوكاً ومحاكاة لمفاهيم النصوص، عبر الاستظهار والاستشهاد. وفي رصد لنتائج المخرجات، جاء في نتائج **الاستطلاع** ما يسترعي الانتباه.

ومن المفيد أن نورد أولاً ما جاء في الشكل البياني الذي يُدرّج تنازلياً نِسَب مدى معرفة واطلاع الشباب على نتائج هؤلاء الأدباء "معرفة واسعة":

ومن المفيد أن نُعيد ترتيب القائمة، بحسب التواتر الأعلى والأدنى، للخانات الثلاث: "معرفة واسعة" و"أسمع به، ولم أقرأ له" و"لم أسمع به"، في ثلاثة جداول:

فالنتائج تشير بالنِسَب الأعلى في (أ) إلى صدارة ثلاثة شعراء، من عصور زمنية مختلفة، من الجاهلية، والعصر العباسي، والعصر الحديث. ومن المثير للاهتمام تقدّم **أحمد شوقي**، ثم يليه شاعران من التراث، لهما من الشهرة والصيت الذائع، بفعل ارتباط عنترة بالسيرة الشعبية، والمثل السائر، وانتشار أخباره على ألسنة "الحكواتية" في المقاهي الشعبية، في مرحلة ما قبل ظهور التلفزيون، ووسائل الإعلام الحديثة، إضافة إلى سيرته البطولية التي تجسّدت في أكثر من فيلم سينمائي، ومسلسل تلفزيوني. والشيء

شكل بياني رقم (17) نِسَب معرفة الشباب واطلاعهم على نتاج عدد من الأدباء العرب



نفسه يكاد ينطبق على **المتنبي**، الذي ماثل **عنترة** بالبطولة وانتشار أخباره، وما كان يرمز إليه من عزّة وشجاعة. إضافة إلى توفر طبعات ديوان هذين الشاعرين، وإدراج بعض نصوصهما الشعرية في مراحل مختلفة من المناهج التعليمية، في الوطن العربي.

الجدول الأول

مدى معرفة الشباب واطلاعهم على نتائج الأدباء العرب: "معرفة واسعة"

التواتر الأعلى (أ)	التواتر الأدنى (ب)
أحمد شوقي 38.8 %	وداد سكاكيني 1.4 %
عنترة بن شداد 27.8 %	زكريا تامر 1.5 %
المتنبي 24.3 %	مي زيادة، الشريف الرضي، أدونيس 1.9 %
نجيب محفوظ 17.9 %	عبد الرحمن منيف 2.3 %
جبران خليل جبران 15.6 %	غازي القصيبي، بنت الشاطىء 3 %

لكـن قصـب السبـق لشوقـي يـبرره، عـدا شعريته المجـددة، وإيقاعاته الآسرة في الكثير من قصائده، كونه شاعر أغنيات رائجة، بصوت وألحـان **محمـد عبـد الوهـاب**، وهو مـا أعطى **شوقي** بعداً يذكـر في الانتشار وعلوق اسمه في الأذهــان. أمــا النتائج، في التواتـر الأدنى (ب) فجـاء أدناها للكاتبـة الفلسطينيـة – اللبنانية **وداد سكاكيني**، ويليها القاصّ السوري **زكريا تامر**، الـذي عـرف بإبداعـه في مجـال القصة القصـيرة. ثم جاءت النسب لتعلو تدريجياً لكل من الشاعر التراثي **الشريف الرضي**، والشاعر، الناقـد **أدونيس**، **ومي زيـادة** التـي تميـزت بثقافتها الغنيـة، وصالونها الأدبي، الذي كان عامـراً بحضور كبـار أدبـاء التنويـر، من أمثال **مصطفى صـادق الرافعي وخليل مطـران**. ويدا أن هـذه المناخـات الفكريـة لم تشفـع لهـؤلاء الأعلام، بالحضور في النتائج.

وينسحـب هذا علـى كلٍ من **عبـد الرحمن منيف وغازي القصيبي** وبنت الشاطىء. فقد بدا أن مـا كان لهؤلاء من عطاءات فكرية، في النثر الأدبـي الجميل، والرواية الهادفـة، والدراسات الأكاديميـة، لم يشفـع لهـم، علـى الرغـم مـن توفر نتاجهم المطبـوع، بالحصول على بطاقة تعريـف تمكنهـم مـن دخـول دائـرة اهتمـام الشبـاب. وهـذا مؤشر يحمل جملـة ملاحظات، أبرزهـا انصـراف جيـل الشبـاب إلى الاهتمام بالمرئي– المسموع، والإنترنت، وابتعادهم عن مطالعـة الأعمال الأدبية، إلاّ ما انتقل منها إلى الفيلـم السينمائـي، أو المسلسـل التلفزيوني، أو مـا بقي عالقاً في الذاكـرة من نصوص مقررة، اعتمدت في مناهج الدراسة.

تقدّم النتائـج في الجدولـين (أ) و (ب) ظاهـرة القطيعـة مـع القـراءة، بشكل كامـل، فالأدبـاء المارّ ذكرهـم، ليسوا أكثر مـن أسماء في حالتيّ المُدْخلات والمُخْرجات، وهي أسماء عالقـة في الذاكـرة، جـرّاء ظـروف مختلفة، في حيـاة الشباب، المُستطلَع رأيهم، لكن ما تقدمه هـذه الظـروف الحياتية من الناحيـة المعرفية هـو سـواء، فمضاميـن النصوص الأدبيـة، لهؤلاء الأدباء، على تنـوّع أشكالها واتجاهاتها وأبعادهـا الاجتماعيـة والوجدانية والجمالية، لم توظف في تنمية سلوكيات الشباب، ولم تحظَ بخطة توجيهية، في مؤسسات التربية والتعليم، أو برامج الراديو والتلفزيون، لتجسر الصلة بين الموضوع الفكري وما يتلقاه الشباب.

الجدول الثاني

في نتائج خانة "أسمع به، ولم أقرأ له"

التواتر الأعلى (أ)	التواتر الأدنى (ب)
عمر بن أبي ربيعة 36.9 %	أحمد شوقي 11 %
عمر أبو ريشة 33.5 %	زكريا تامر 14.8 %
أبو نواس 31.9 %	فاروق شوشة 16.7 %
عباس محمود العقاد 31.6 %	المتنبي، وداد سكاكيني 17.5 %
مصطفى لطفي المنفلوطي 30.8 %	عنترة بن شدّاد 19 %

• **الجـدول الثالث:** نتائج خانـة: "لم أسمع به" وهي تشكل ذروة ما سبق ذكره، في ظاهرة الجهل بنتاج مجموعة من أدباء العرب. فالنسب الأعلى للأدباء الخمسة الذين تصدّروا القائمة، هم على التوالي: **وداد سكاكيني** 67.3 %، **زكريا تامر** 66.5 %، **بنت الشاطىء** 59.7 %، **غازي القصيبي** 57 %، **جابر عصفور** 56.5 %.

يقابـل ذلك، في النسب الأدنى، وفق الآتي:



4.6 % **لعنترة**، 5.7 % **لأحمد شوقي**، 7.6 % للمتنبي و15.2 % **لنجيب محفوظ**، و18.6 % **لجبران خليل جبران**.

• استنتاجات عامة

1 - قدّم استطلاع رأي الشباب في واقع اللغة العربية عدداً من المعطيات والمؤشرات، في نتائج إحصائية تساعد في تشكيل مادة بحثية، وصفية، وتسهم في "تشخيص" حاضر العربية، في إطارها الاجتماعي، وتوفر لبصيرة الباحثين ما يساعدهم في استشراف مستقبل اللغة، واقتراح مخطط توجيهي، أو "خارطة طريق" إلى النهوض.

2 - جاء في نتائج **الاستطلاع** ما يمكن تسميته "مشاهد" ثلاثة لواقع سلوكيات الشباب في التعامل مع اللغة: فقد بدا المشهد الأول في الموقف الإيجابي من ثقافة الانتماء، وما تمثله اللغة العربية من رمز تراثي، وهوية. فالنسبة التي فاقت 80% تحمل أهمية بالغة، لأنها حصيلة استطلاع تمّ إجراؤه في مجتمعات عربية تعيش ثقافات متعددة، وكان قد مُورس بحق عدد من هذه المجتمعات تثقيف جائر، ينتهج سياسةً عدوانية بحق ثقافة هذه المجتمعات، ويجور عليها بسلطان ثقافته المستعمِرَة (كفرض الثقافة الفرنسية ولغتها في كلٍ من **لبنان وسورية وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا**، وفرض الثقافة الإنكليزية ولغتها في كل من الأردن ومصر، ثم العبرية والثقافة الإسرائيلية في **فلسطين المحتلة**). يضاف إلى ذلك أن واقع استخدام الفرنسية في **تونس والجزائر والمغرب وموريتانيا** يشهد بانتشار التعددية اللغوية - الثقافية، في الدوائر الرسمية ومناهج التعليم وأشكال التواصل والتعامل في الحياة اليومية، ولا سيّما في المدن والحواضر. وشبيه بذلك ما للتعددية الثقافية في **لبنان**، من حيث انتشار اللغتين الفرنسية والإنكليزية في الفكر والسلوك ومناهج التعليم.

وبدا المشهد الثاني رغبةً في المشاركة والإسهام في الشأن الثقافي، وفي ما يتعلق بواقع اللغة العربية وتنميتها. وهو مشهد ذو وجهين، أولهما حظي بنسبة عالية حين اتصلت المشاركة بِمُدْخَل نظري (ندوة أو ما شابه..)، أو إبداء الرأي في الدعوة عبر وسائل الإعلام إلى تعديل المناهج التعليمية؛ وثانيهما لحظَ تراجعاً نسبياً (إلى 44.5 %) حين اتصلت المشاركة بطابع مواكبة دور المؤسسات المعنية بواقع اللغة العربية.

أما المشهد الثالث فهو تراجع كبير في نسبة الرغبة في المشاركة (إلى 2.3 و5.3 %) حين اتصل الأمر بنشر الرأي باللغة وبصعوباتها في إحدى وسائل النشر (صحيفة، مجلة...).

هذا التفاوت النسبي في رصد واقع الرغبة في المشاركة، بدا انقطاعاً ملحوظاً في ممارسة الكتابة ونشر الرأي في إحدى وسائل الاعلام، إمّا بسبب انعدام التجربة البحثية، أو بسبب برودة العلاقة بين الشباب والمؤسسات الإعلامية، أو لعله الشعور بعدم القدرة في طَرْق موضوع لغوي يراه الشاب شائكاً. وبالتالي فإن هذه النتائج المتفاوتة -هنا- تقلّل من زخم العفوية التي صدرت عن الشباب في موقفهم الإيجابي من رمزية اللغة العربية وما تمثّل من قيَم.

3 - في جواء مقابلة، بدا اهتمام الشباب بالتواصل مع الآخر، لأغراضٍ شتى، بوسيلة الهاتف أو الإنترنت، مجالاً مشوّقاً، ومناخاً جديداً، تتفتح آفاقه عن مستجدات تقانية، يوماً فيوماً، مما يجعل التوجه إلى هذا المجال في سيرورة مطّردة، جرّاء ما يوفّر هذا التواصل من استقلالية، وحواجز مرفوعة أو ملغاة بين المتحاورين، وبالتالي ما ينمّيه من صداقات تأخذ في مستواها العمري والفكري منحى أفقياً، فيه حرارة المساواة وانتفاء "السلطة

أكثر من 55 % من الشباب العربي (المستطلع رأيه) لم يسمع مطلقا بوداد سكاكيني، وزكريا تامر، وبنت الشاطئ، وغازي القصيبي، وجابر عصفور!! في مقابل 5 % لم يسمع بأحمد شوقي و7 % بالمتنبي و15 % بنجيب محفوظ و18 % بجبران خليل جبران.

الرسمية" أو "الفوقية" أو "الموجَهة".
تجدر الإشارة، هنا، إلى ظاهرة الوقت المخصص للإنترنت، فهي على التوالي، احتساباً بالساعة:
فلو اعتمدنا متوسط الحد الأدنى من الوقت الذي يصرفه الشاب على الإنترنت، لتحصّل لدينا سنوياً 365 ساعة، وإذا قارنا هذا الوقت بمتوسط ما ينفقه الفرد العربي في القراءة، وهو 6 دقائق سنوياً، لبدا الفارق الكبير في الرقمين، وبدا ما لظاهرة الإنترنت من أهمية بالغة، في حياة الشباب، وهي ظاهرة مرشّحة لمزيد من الانتشار، وإلى استغراق المزيد من الوقت. والشيء نفسه ينسحب على طرق الاتصال عبر برامج الهاتف الجوّال، التي تشهد برامج مستجدة كل ثلاثة أشهر تقريباً، وسيما وأن الثقافة الحديثة دمجت وسيلتي الاتصال هاتين في وسيلة الهاتف الجوّال المتطور.

4 – ما سبق، يطرح السؤال الآتي: هل تشكّل هذه الجماعة الالكترونية عبر الإنترنت، التي تبحث عن بعضها البعض، عبر فضاءات تتيح للشباب الاستقلالية الخاصة بهم، واللغة التي تتجانس في حواراتهم يوماً بعد يوم، وما يشعرون به أو يتبادلونه من اهتمام، أين منه اهتمام، الجماعة التقليدية؟ – أقول: هل التواصل بغرض الدردشة التي تحيي الشعور بالذات في تواجدها مع الذات الشبيهة، وهل التواصل بغرض تبادل المعارف، الذي يُعلي من قيمة الذات...، هل سيغدو هذا المجال الالكتروني، أو الافتراضي، أو الرقمي، في نشأته المتنامية، في مجتمعنا، شيئاً فشيئاً، مجالاً بديلاً من الواقع الاجتماعي التقليدي؟ في ضوء ما تناقلته المعلومات عن أثر الإنترنت، وملايين مواقعه المنتشرة في أرجار الكون، ولا سيّما وسائله الرقمية الأكثر شهرة: الـ"تويتر" والـ"فايس بوك"، **وفي ضوء ما يزيد على 30 مليوناً من الشباب العربي** الذين اعتمدوا هذه الشبكة التواصلية في أغراضهم المختلفة..، كل ذلك يشي بحضور مجتمع جديد، من أبرز ميزاته أنه فاعل، ومؤثر، وحيوي، ويسير، وماهر في التشبيك، وهو، شئنا أم أبينا، ساعٍ إلى انتزاع لقب المجتمع البديل، وهو ما يلبّي رغبات الملايين من الشباب العربي.

5 – لا بدّ من الإقرار بوجود دوافع مسوّغة أسهمت في حضور المجال الافتراضي للشباب، لغة وسلوكاً ومفاهيم، ولعلّ أبرزها التعبير عن الموقف الاعتراضي، أو الاحتجاجي تجاه ما يرونه تقاليد وعادات من جيل الآباء، لا تتوافق وتطلعاتهم الجديدة، وهو واقع أنشأ مجالين اجتماعيين، مجال الشباب، شبه المستقل، أو المنفصل، ومجال المجتمع بتراثه وحاضره البطركي.
وما يقدّمه المجال الافتراضي، أو المشهد الذي يتكوّن بفعل تواصل الشباب في ما بينهم، عبر الإنترنت، هو في حقيقة الأمر مجتمع احتجاجي على النزعة البطركية السائدة في المجتمع التقليدي، وهو احتجاج يتمظهر في زي الملابس، وتسريحة الشعر، وقيادة السيارة، والجلوس في المقهى، وطرق الحديث في البيت ومعاهد الدراسة، والحفلات الشبابية. كما يتجلى في نظام لغوي، له تراكيبه، غير المألوفة، للكبار، ولما هو كلاسيكي أو (اتباعي)، وله

من يجلسون إلى الإنترنت	أقل من ساعة	من ساعة إلى ساعتين	أكثر من ثلاث ساعات	أكثر من خمس ساعات
	% 25.5	% 33.1	% 11.8	% 18.3



مفرداتـه المستقـاة مـن مدوّنـات معاجـم اللغة العربيـة، والأجنبية، والعاميات، وما يطـرأ علـى ذلك مـن تغيـيرات، إمـا بدافع اللعـب أو الابتكار الشخصـي والتمايز، عدا ما تحفل بـه هذه اللغـة الشبابية من رموز وتشفـير، يتبادلون دلالاتهـا، مما يزيد من خصوصية هذا الاتجاه اللغوي، في مجتمع يمور بالمتغيرات.

6 - في خضـم هـذه التحـولات الاجتماعيـة- الثقافيـة، التـي يعيشهـا الشبـاب، تبقـى مسألة اللغة محوراً في التعبير، ومركز دائرة اهتمـام المتحاورين، فهـي أداة التعبيرين الشفاهي والكتابي، وهـي مرآة تعكس، في نتائج إحصـاءات هذا **الاستطلاع**، ما يشبه المجـال العـام مـن مستجـدات ومتغيرات؛ **لقد قدمت الإحصاءات، أربعة مؤشرات** جديرة بالاهتمام:

- **المؤشر الأول**، ما قدّمته نتائج الإحصاء في استخدام اللغـة العربية، في التواصل، من حيث تدني النسبة، تدريجياً، تبعاً لوجهة الاستخدام، وهويـة الآخر، وثقافته، وهو تدرّج تنازلي ينذر بتقلّص دائـرة استخدامهـا، كما هـو مبين في الجدول الآتي:

- **المؤشر الثاني**، ما قدّمته نتائـج الإحصاء في استخـدام اللغة الإنكليزيـة (تحديـداً)، مـن حيث ارتفاع النسبـة، تدريجيـاً، تبعاً لوجهة الاستخـدام، وتحديـد الآخـر في التواصل، وهو تدرج متنـامٍ إلى الأعلى، يدل على توسّع دائرة الاستخدام، كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

- **المؤشر الثالث**، ما قدّمته نتائج الإحصاء في استخدام ثنائية اللغة، من حيث ارتفاع النسبة، تدريجيـاً، تبعـاً لوجهـة الاستخـدام، وتحديد الآخـر في التواصـل وهـو تـدرّج متنـامٍ إلى الأعلى، يدل على توسع دائرة استخدام الثنائية اللغويـة، وهو توسع وتنـامٍ يزيدان من انتشار اللغـة الأجنبيـة، ولا سيّما الإنكليزيـة، كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

7 - ما قدّمته نتائج الإحصاء من دلالات رقمية،

مضمون السؤال	النسبة المئوية
باعتبار العربية لغة وطنية، وتمثل الهوية الثقافية	89.7
باعتبار العربية لغة التواصل بعفوية، في الحديث الهاتفي مع الآخرين	82.9
باعتبار العربية لغة التواصل مع الآخرين بعفوية	84.8
باعتبار العربية لغة مراجع الاختصاص العلمي	75.7
باعتبار العربية لغة مطالعة	73.1
باعتبار العربية لغة الحديث مع الآخرين عبر الانترنت	70
باعتبار العربية لغة معاملات المصارف وباقي المؤسسات	68.8
باعتبار العربية لغة تشغيل نظام التلفزيون	65
باعتبار العربية لغة تعارف مع أصدقاء جدد، يتكلمون الثنائية اللغوية	63.9
باعتبار العربية لغة تسمية المشتريات (- السلع الاستهلاكية)	62.4
باعتبار العربية لغة تسمية المصطلحات وأسماء المخترعات	59.9، وأحياناً، 27.4
باعتبار العربية لغة معتمدة في كتابة حروف جهاز بلاك بري (باللاتينية) للتواصل مع الآخرين	40

لا يـترك الباحـث مطمئنـاً إلى سيـادة اللغة العربية، في مجتمعات عربية تحفل بالانفتاح المعرفي، وتكتسب الثقافات بلغاتها بطواعية وسلاسـة، وتتطلع إلى امتلاك وسائل التقانة

مضمون السؤال	النسبة المئوية
باعتبار الانكليزية لغة التواصل بعفوية، في الحديث الهاتفي مع الآخرين	6.1
باعتبار الانكليزية لغة مطالعة	6.6
باعتبار الانكليزية لغة التواصل بعفوية	8.4
باعتبار الانكليزية لغة تسمية المصطلحات وأسماء المخترعات	13.2 %، وأحياناً، 36.1 %
باعتبار الانكليزية لغة التواصل مع الآخرين، وتستخدم بفخر واعتزاز	16.9
باعتبار الانكليزية لغة الحديث مع الآخرين عبر الانترنت	18.3
باعتبار الانكليزية لغة مراجع الاختصاص العلمي	18.3
باعتبار الانكليزية لغة تسمية المشتريات (- السلع الاستهلاكية)	25.9
باعتبار الانكليزية لغة تشغيل نظام التلفزيون	37.3

مضمون السؤال	النسبة المئوية
باعتبار الانكليزية لغة التواصل بعفوية في الحديث الهاتفي مع الآخرين	6.1
باعتبار الانكليزية لغة مطالعة	6.6
باعتبار الانكليزية لغة التواصل بعفوية	8.4
باعتبار الانكليزية لغة تسمية المصطلحات وأسماء المخترعات	13.2 %، وأحياناً، 36.1 %
باعتبار الانكليزية لغة التواصل مع الآخرين وتستخدم بفخر واعتزاز	16.9
باعتبار الانكليزية لغة الحديث مع الآخرين عبر الانترنت	18.3
باعتبار الانكليزية لغة مراجع الاختصاص العلمي	18.3
باعتبار الانكليزية لغة تسمية المشتريات (- السلع الاستهلاكية)	25.9
باعتبار الانكليزية لغة تشغيل نظام التلفزيون	37.3

اليسيرة، من أقرب السُبُل.

وما بدا، جليّاً، في علو شأن اللغة الأجنبية، وكذلك الثنائية اللغوية، وتراجع استخدام العربية، يزيد من هذا القلق، ولا يكون التدارك في الانكفاء عن الثقافات الأجنبية، ولغاتها، بل يكون بتشريعات تطبيقية، تلتزمها المجتمعات العربية ونُظُمها السياسية والاقتصادية والتربوية، تصون اللغة العربية، وتعمل على تنميتها

مضمون السؤال	النسبة المئوية
باعتبار الثنائية اللغوية لغة تواصل بعفوية، في الحديث الهاتفي مع الآخرين	14.8
باعتبار الثنائية اللغوية لغة محبّبة للمطالعة	16.7
باعتبار الثنائية اللغوية لغة تواصل عبر الانترنت	19.4
باعتبار الثنائية اللغوية لغة مراجع الاختصاص العلمي	21.7
باعتبار الثنائية اللغوية لغة تسمية المشتريات (- السلع الاستهلاكية)	34.6
باعتبار الثنائية اللغوية لغة التواصل بعفوية، مع الآخرين	35.7
باعتبار الثنائية اللغوية لغة تعارف مع أصدقاء جدد، يتكلمون الثنائية اللغوية	48.3

في أُطُرها المعرفية، وتفاعلها الاجتماعي، وممارستها لغة تعلّم وتواصل.

8 – ثم، فإن فئة الشباب العربي، تستحق الكثير من الدراسات العلمية، فهي الفئة الواعدة التي تشكّل ثلث سكان الوطن العربي، وهي التي ستكوّن بأعدادها الثمانين مليوناً في العام 2025 بُنى تسيير المجتمعات العربية في وجهها الرسمي والأهلي.

9 – كما تستحق اللغة العربية اهتمام الغيورين على الحضارة العربية- الإسلامية؛ فالنهوض المعرفي بمستخدمي العربية، علماً، وأدباً، وفنوناً، باللسان العربي، يعزّز واقع الانتماء، ويمكّن الهوية الأصيلة، في زمن المعاصرة العلمية والتقنية التي باتت هوية العصر.

10 – ثم، إن النهوض بمتكلمي اللغة ليكون لهم منهجهم الفكري وطريقتهم في النظر إلى مستجدات المعرفة، يستلزم، رؤية متكاملة، تمدّها خبرة حضارية غنية، ويرفدها تكوين نفسي مميّز، وهو ما سيفضي إلى علو شأن اللغة العربية، فاللغة بأبنائها.

11 – لذا، من الضرورة، أن يغدو دور الشباب حاضراً، وفاعلاً في مسألة النهوض اللغوي، وأن يغدو رأيهم في مسألة اللغة العربية، باعتبارها مناط الثقافة في كلّ معانيها، ضرورة بحثية، قوامها **استطلاع** ما هو جارٍ مجرى الهواء في الصدور، وما يجول في البال، وما تحمله النفوس من قبول ورفض.

وعسى أن يكون هذا **الاستطلاع** خطوة صائبة في مسار فهم واقع اللغة العربية المعاصرة، ومدخلاً إلى تشخيص علل هذا الواقع تشخيصاً سليماً، يفضي، من ثم إلى وضع الحلول الآيلة إلى دفع قدرات العربية قُدُماً، ونسج الانتماء والتواصل الحضاري بين اللغة العربية والشباب، لتعود اللحمة، تدريجياً، فتتقلص، مقابل ذلك، دائرة الغربة الراهنة بين اللغة العربية والشباب في مجتمعنا.







".. لننهض بلغتنا"

استطلاع رأي حول واقع اللغة العربية

(خاص بالشباب)

(1)

هذا استطلاع رأي ذو هدف علمي ونهضوي وقومي تأمل مؤسسة الفكر العربي في تجاوبك معه، ونثق أن الاهتمام به هو جزء من الاهتمام بهويتنا وهوية أجيالنا المقبلة.

الاسم: ______________________________

السن: ______________________________

الوظيفة أو المهنة: ______________________________

رقم الهاتف: ______________________________

البريد الإلكتروني: ______________________________

البلد: ______________________________







استمارة موجهة إلى الشباب



1- هل سبق لك أن عرفت مؤسسة (حكومية أو أهلية) أو أكثر، قامت (أو تقوم) باستطلاع رأي الشباب، لمعرفة ميولهم أو اتجاهاتهم ذات الصلة بواقع اللغة العربية وقضاياها، في بلدك؟		
نعم □	لا □	غير متأكد □

2- في حال الإجابة بنعم:
هل أدى، الاستطلاع المشار إليه، الى رصد ووصف واقع اللغة العربية، و خلص بالتالي، إلى تحديد مشاكلها؟

نعم رصد واقع اللغة □	لا □	رصد واقع اللغة، إلى حد ما □	لم أسمع بالنتائج □
نعم،خلص الى نتائج □	لا، لم يخلص الى نتائج □	لا أدري □	

3- ما هي الأساسيات، التي تراها ضرورية، لمواكبة دور المؤسسة (أو المؤسسات) المعنية بواقع اللغة العربية، والهادفة الى تنميتها؟

أ- الاستعانة بالشباب في الجامعات وخارجها:	نعم □	لا □	غير متأكد □
ب- الترويج الهادف، في وسائل الإعلام المرئي والمسموع:	نعم □	لا □	لا أدري □
ت- الدعوة الى تعديل المناهج التعليمية في المراحل كافة:	نعم □	لا □	لا أدري □
ث- تغيير المناهج التعليمية بشكل كامل:	نعم □	لا □	غير متأكد □

4- ما هي أبرز ثلاث مشاكل يعانيها الشباب في تعاملهم مع اللغة العربية وآدابها؟(يرجى ذكر ذلك)

المشكلة الأولى	المشكلة الثانية	المشكلة الثالثة

(يمكن ذكر مشاكل إضافية، إذا رغبت في ذلك)

5- هل جرّبت أن تبدي رأيك ، في صعوبة من صعوبات اللغة العربية؟

في صحيفة يومية □	في مجلة شهرية □	في مجلة أسبوعية □	في ندوة، أو ما شابه □	لا □

6-في حال دُعيت شخصياً ، إلى حضور، أو المشاركة، في ندوة عن واقع اللغة العربية، وسبل تنميتها. هل تلبّي الدعوة، وتقوم بالمشاركة؟

نعم □	لا □	غير متأكد □

7- في حال دُعيت الى حضور ندوة عن اللغة الإنكليزية (أو لغة أجنبية أخرى) وأثرها في ثقافة الشباب. هل تلبّي الدعوة، وتقوم بالمشاركة؟

نعم □	لا □	غير متأكد □

8- هل فكرت يوماً ما ، أو رغبت ، بتطوير لغتك العربية من خلال المناهج التعليمية، أو من خلال برنامج ثقافي ترعاه مؤسسة حكومية، أو مؤسسة خاصة؟



نعم □	لا □	فكرت ولم انفذ □	
9- هل فكرت يومًا ما ، أو رغبت بتطوير لغتك الأجنبية (الإنكليزية مثلاً) من خلال المناهج التعليمية، أو من خلال برنامج ثقافي ترعاه موسسة حكومية، أو موسسة خاصة؟			
نعم □	لا □	فكرت ولم أنفذ □	
10- ما هي اللغة الأولى (الأساسية أو الأم) التي تتواصل بها، بعفوية، مع الأخرين في حياتك اليومية؟			
أ- العربية □	نعم □	لا □	أحيانًا □
ب- الإنكليزية □	نعم □	لا □	أحيانًا □
ت- الفرنسية □	نعم □	لا □	أحيانًا □
ث- لغة أجنبية أخرى(يمكن ذكرها) □	نعم □	لا □	أحيانًا □
ج- ثنائية لغوية:	عربي -إنكليزي	نعم □	لا □
	عربي- فرنسي	نعم □	لا □
	عربي- لغة أجنبية أخرى	نعم □	لا □
11- هل تعتقد أن اللغة العربية قادرة، فعلاً ، على التعبير عن مشاعرك وأفكارك؟			
نعم،كليًا □	نعم،جزئيًا □	غير قادرة □	لا أعرف □
12- هل تستعين باللغة الأجنبية (الإنكليزية مثلاً) للتعبير عن مشاعرك وأفعالك، لأن اللغة العربية عاجزة عن الوفاء بذلك؟			
نعم □	لا □	أحيانًا □	
13- هل تتواصل مع الأخرين، باللغة الإنكليزية (أو لغة أجنبية أخرى) لانها لغة سهلة في النطق و التركيب؟			
نعم □	أحيانًا □	لا أعرف □	
14- عندما تتعرف إلى أصدقاء جدد، يتكلمون مثلك الثنائية اللغوية (عربي- إنكليزي، أو عربي- لغة أجنبية أخرى) : ماذا تفعل:			
أ. هل تتواصل معهم بالعربية	نعم □	لا □	
ب. هل تتواصل معهم بالأجنبية	نعم □	لا □	
ت. هل تتواصل معهم بمزيج من اللغتين	نعم □	لا □	
15- هل تشعر - بداخلك- بأن اللغة العربية تعكس تراثك، وتمثل هويتك الثقافية؟			
نعم، أشعر بذلك □	لا أشعر بذلك □	أحيانًا، أشعر بذلك □	
(*) في حال الإجابة بنعم، او أحيانًا:			
16- هل تشعر - بداخلك- بشيء من الفخر والتحضر والاعتزاز والثقة بالنفس عندما تتواصل مع الأخرين			
أ. باللغة العربية □	نعم □	لا □	لا أعرف □
ب. باللغة الأجنبية □	نعم □	لا □	لا أعرف □
17- ما هي اللغة التي تعتمدها، بشكل أساسي ، في قراءة مراجع اختصاصك العلمي؟			
أ. اللغة العربية	نعم □	لا □	
ب. اللغة الأجنبية	نعم □	لا □	
ت. الثنائية اللغوية (عربي- أجنبي)	نعم □	لا □	
18- هل تعتبر اللغة العربية لغتك الوطنية، التي يجب أن تكون اللغة الأم، الأساسية، في التعامل اليومي، في شؤون الحياة الرسمية والخاصة			
نعم □	لا □	متردد □	

19- هل تحب مطالعة الكتب ذات الطابع الفكري العام؟		
نعم □	لا □	أحيانًا □

(*) في حال الإجابة بنعم:

في أية لغة تحب المطالعة المشار إليها؟

أ. باللغة العربية	نعم □	لا □
ب. باللغة الأجنبية (أو لغة أجنبية أخرى)	نعم □	لا □
ت. باللغتين : العربية والأجنبية	نعم □	أحيانًا □

20- كم كتابًا مرجعيًا ،عن اللغة العربية وادابها وعلومها، في مكتبتك الشخصية؟

من 1-3□	من 3-9□	أكثر من 10□	لا يوجد □

21- أنت في محل لبيع قطع غيار السيارات، أو أدوات الزينة للسيارات، أو محل لبيع الملابس. بأية لغة تسمي القطع أو الأدوات أو الملابس التي تود شراءها؟

أ. باللغة العربية	نعم □	لا □
ب. باللغة الإنكليزية	نعم □	لا □
ت. بلغة أخرى (يمكن ذكرها)	نعم □	لا □
ث. ثنائية لغوية	نعم □	لا □

22- ما مدى معرفتك واطلاعك على نتاج الأدباء العرب، الآتي ذكرهم:

طه حسين	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
عباس محمود العقاد	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
المتنبي	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
أدونيس	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
عمر ابو ريشة	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
عبد الرحمن منيف	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
عنترة بن شداد	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
مصطفى لطفي المنفلوطي	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
توفيق الحكيم	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
أبو نواس	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
نجيب محفوظ	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
عمر بن ابي ربيعة	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
الشريف الرضي	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
زكريا تامر	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
بنت الشاطىء	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع بها ، ولم أقرأ لها □	لم أسمع بها □
وداد سكاكيني	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع بها ، ولم أقرأ لها □	لم أسمع بها □
مي زيادة	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع بها ، ولم أقرأ لها □	لم أسمع بها □
بدر شاكر السياب	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
غازي القصيبي	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □



أبو القاسم الشابي	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
أحمد شوقي	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
فاروق شوشة	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
جابر عصفور	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
الأخطل الصغير	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
نازك الملائكة	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع بها ، ولم أقرأ لها □	لم أسمع بها □
جبران خليل جبران	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □
ميخائيل نعيمة	معرفة واسعة □	وسط □	أسمع به ، ولم أقرأ له □	لم أسمع به □

23- ما هي اللغة التي تعتمدها في نظام تشغيل التلفزيون، و"الانترنت"؟				
أ. اللغة العربية		نعم □	لا □	أحياناً □
ب. اللغة الإنكليزية		نعم □	لا □	أحياناً □
ت. لغة أجنبية أخرى(يمكن ذكرها)		نعم □	لا □	أحياناً □
24- هل ترغب في مشاهدة الأفلام؟		نعم □	لا □	أحياناً □
أ- هل تحب ذلك في:	دور السينما	نعم □	لا □	أحياناً □
	التلفزيون	نعم □	لا □	أحياناً □
ب- هل تحب مشاهدة الأفلام أو المسلسلات العربية:	بالعربية الفصحى	نعم □	لا □	أحياناً □
	باللهجة العامية المصرية	نعم □	لا □	أحياناً □
	بلهجات عامية أخرى	نعم □	لا □	أحياناً □
ت- هل ترتاح إلى سماع العربية الفصحى في الأفلام ، والمسلسلات ذات الطابع التاريخي، والتراثي؟		نعم □	لا □	أحياناً □
ث- هل ترتاح إلى سماع العربية الفصحى في الأفلام الدرامية العاطفية، التي تعالج موضوعات عصرية؟		نعم □	لا □	أحياناً □

25- ما هي اللغة التي تعتمدها للتواصل، بسهولة وعفوية، في حديثك التلفوني، مع أصدقائك؟			
أ. العربية	نعم □	لا □	أحياناً □
ب. الأجنبية	نعم □	لا □	أحياناً □
ت. الثنائية اللغوية	نعم □	لا □	أحياناً □
26- إذا كنت ممّن يمزج بين العربية والأجنبية، في تواصلهم مع الآخرين. هل هذا السلوك صادر عنك بشكل عفوي، أو أنه مقصود؟			
يصدر بعفوية □		يصدر عن قصد □	
27- إذا كنت ممّن يشعر أن مستواه باللغة العربية وآدابها، عالٍ . هل هذا بسبب:	التربية البيئية	نعم □	لا □
	التربية المدرسية	نعم □	لا □
	المطالعة	نعم □	لا □
	للأسباب المذكورة معاً	نعم □	لا □

28- إذا كنت ممّن يجلسون إلى الانترنت:				
أ- كم ساعة تقضي في جلسات	أقل من ساعة □	من ساعة الى ساعتين □	أكثر من ثلاث ساعات □	أكثر من خمس ساعات

"الإنترنيت"؟				□
ب- ما هي اللغة التي تستخدمها في الحديث مع الآخرين، عبر الإنترنت؟ MSN,Skype, Facebook	العربية	نعم □	لا □	أحيانًا □
	الإنكليزية	نعم □	لا □	أحيانًا □
	الفرنسية	نعم □	لا □	أحيانًا □
	لغة أخرى	نعم □	لا □	أحيانًا □
	الثنائية اللغوية	نعم □	لا □	أحيانًا □
	لغة ال MSN	نعم □	لا □	أحيانًا □
ت-ما مضمون الحديث-عمومًا- مع الآخرين، عبر الإنترنت؟	للتعارف فقط	نعم □	لا □	
	لتعميق الصداقة	نعم □	لا □	
	للتسلية واللهو	نعم □	لا □	
	للفائدة المعرفية	نعم □	لا □	
ث- هل حدث أن تناولت مع الآخرين، عبر الإنترنت، حديثًا له صلة بقضية أو أكثر من قضايا اللغة العربية وآدابها؟		نعم □	لا □	أحيانًا □
ج- هل تستخدم جهاز بلاك بيري للتواصل مع الآخرين؟		نعم □	لا □	أحيانًا □
(*) في حال الإجابة بنعم :				
ج-1: هل تعتمد في ذلك كتابة الحروف باللاتينية، لمضمون مفاهيم تدركها بالعربية؟		نعم □	لا □	
ج-2: أو لمضمون ومفاهيم تدركها مباشرة باللغة الأجنبية؟		نعم □	لا □	
29- هل ترغب في أن تكون معاملات المصارف (البنوك) وباقي المؤسسات، في بلدك، باللغة العربية؟				
نعم □		لا □		في قسم منها □
30- هل تشجع الآخرين على استخدام المصطلحات، وأسماء المخترعات، باللغة :	العربية	نعم □	لا □	بحسب الضرورة □
	الأجنبية	نعم □	لا □	بحسب الضرورة □



ملف

الإبـــداع



الإبداع

السينما عشية "الربيع العربي"

المسرحيّون العرب والنفق المظلم

مدخل منهجي لتنظير الموسيقى العربيّة

السينما عشية "الربيع العربي"

حتى قبل اندلاع شرارة أحداث ما سيسمى لاحقاً– وبتفاؤل مفرط بعض الشيء لن يضير أحداً بالتأكيد – "الربيع العربي"، كان المهتمون بالسينمات العربيّة يتساءلون عمّا إذا لم يكن العام 2010 سيعتبر بمثابة عام انعطافي. وكان السؤال الأساس الذي فرض نفسه طيلة ذلك العام يتعلق بما إذا كان الزمن المقبل سوف يشهد نهضة سينمائيّة عربيّة جديدة، أو نهاية حلم سينمائي كان تجاوز المائة عام من عمره، في مناطق عديدة من العالم العربي.

كل هذا اختلط ببعضه البعض طوال العام 2010. غير أن اختلاطه والتباس المواضيع التي تتفرع عنه، لم يمنع أن يكون هناك إنتاج في عدد من **البلدان العربيّة**. بل حتى تحسّن كمّي هنا، وفرز شبه واضح بين مستويات سينمائيّة عدّة هناك. ولا سيما بالنسبة إلى مناطق الإنتاج الرئيسة الآن – مثل **مصر، والمغرب** –، ناهيك بالمناطق العربيّة التي اعتادت أن تعيش حالة سينمائيّة قد تكون متواضعة من ناحية الكم – **فلسطين، لبنان، سورية** –، لكنها من الناحية النوعية حافظت، بشكل أو بآخر، على مستوى متقدم كان هو سبيل حضورها في العالم: مهرجانات وجوائز، وعروض تلفزيونية. في ضوء هذا يمكن القول، بصورة عامة، إن ثمة سينما عربيّة وجدت بالتأكيد طوال العام. بل أكثر من هذا: حتى في بلد ذي تقاليد سينمائيّة تاريخية وعريقة، أتى الفرز بين سينما جماهيرية (هزلية غالباً)، وسينما "مستقلة"، أو سينما تنسب إلى مؤلفيها كفعل إبداعي حقيقي (**مصر**)، ليؤكد حضوراً ما للسينما، خارج إطار الكثافة الكمّية. واللافت أكثر هنا، إنه بمقدار ما تزداد شعبية المسلسلات التلفزيونيّة وترث العدد الأكبر من الأنواع السينمائيّة (الكوميديا، الدرامات العائلية، الأعمال التاريخية... إلخ)، راحت هذه الأنواع تتضاءل أهمية وحضوراً على الشاشات الكبيرة، لتحلّ محلّها أنواع قد تكون خليطاً من كلّ ذلك، وقد تكون شديدة الجدّة والجدّية والابتكار. وفي الإطار نفسه، بمقدار ما راح يتزايد انزياح نجوم السينما وتقنياتها نحو الاقتصاديات التلفزيونيّة، وجدت سينما المؤلف نفسها تتحرّر أكثر وأكثر من قيود الإقبال الجماهيري – المكبّلة عادةً –، لتخوض أساليب سينمائيّة وموضوعات إبداعية، ولتصل أحياناً إلى لغات شديدة الانعتاق، وفي أحيان أقلّ، إلى إبداعات من المستحيل الافتراض أن أيّ إنتاج تلفزيوني يمكنه أن يتحمّلها. نقول هذا هنا ونفكّر، مثلاً، ببعض ملامح الإنتاج السينمائي المغربي الجديد، كما تجلت في أفلام عديدة حققت خلال العام 2010، كما سنرى لاحقاً.

مِنْ بين 100 فيلم أنتجت في كلّ البلدان العربيّة خلال العام 2010، لم يتجاوز المميّز بينها ما بين 15 إلى 18 فيلماً.

طبعاً لا يمكننا هنا، أن ندقّ أبواق الانتصار معلنين فوزاً كبيراً – وغير متوقع! – للبعد السينمائي الخالص في إنتاج ما يكفي من أفلام، في طول **العالم العربي** وعرضه، كي نعتبر أن ملامح مستقبل السينما الكبيرة باتت ماثلة أمامنا. وذلك لأن حسبة بسيطة ستقول لنا، إنه من بين نحو 100 فيلم أو أقلّ أنتجت في كلّ **البلدان العربيّة** خلال العام الذي نحن في صدده، لم يتجاوز عدد الأفلام المتميّزة، مصرية وغير مصرية، نسبة تراوح ما بين 15 و18 فيلماً. واللافت أنها هي هي الأفلام



التي راحت تتجوّل بين المهرجانات العربيّة – والخارجية المعنيّة بشكل متزايد بعرض المميّز من الإنتاج السينمائي العربي. وكذلك لافت هنا أن هذه الأفلام – في مجملها – كانت الأكثر إخفاقاً حين عرضت على الشاشات الكبيرة، في الصالات، حتى في الخارج حيث كانت تستقبل عادةً بوصفها "أفلاماً فنّية" وتجتذب فضوليّين من محبّي السينما. أما بالنسبة إلى الإخفاق الداخلي، فمن المرجح أنَّ ما يميِّز اللّغة السينمائيّة، وحتى الجرأة الموضوعية والفكرية والسياسية، لمثل هذه الأفلام، يقف حائلاً حتى اليوم دون وصولها إلى جمهور من المؤكد أن طليعته نفسها لاتزال – حين يدنو الأمر من السينما –، غير قادرة على استساغة لغة التجريب القصوى التي باتت تحتاجها الأفلام كي تثبت طليعيّتها. طبعاً، نحن لا نريد لمثل هذا الكلام هنا، أن يكون حكماً بالإعدام على سينما لا تني تولد من رمادها في كلّ مرّة تُنعى فيها، لكنّنا نعتبره تشخيصاً ممكناً لما نعنيه حين نتحدث عن الفرز بين ما هو تقليدي وتكراري، وما هو طليعي جديد ويبني للمستقبل بين هذه الأفلام. ولعلّ هذا التشخيص بالذات هو ما يقول لنا إنّنا في إزاء زمن انتقالي يطرح أسئلة حادّة، أكثر كثيراً ممّا يزعم الوصول إلى أجوبة. والحقيقة أن هذا كلّه سيتضح بشكل أكثر تفصيلاً، وميدانياً، حين تتناول في الفصول اللاحقة الحركة السينمائيّة كما تجلت في العام 2010 في كلّ منطقة جغرافية، وفي كل بلد عربي، على حدة.

والحال أنه، إذا كنّا ألمحنا أعلاه كيف أن المهرجانات السينمائيّة العربيّة، وغير العربيّة، تتخاطف نحو الدزينة ونصف الدزينة من أفلام عربيّة مميّزة، وطليعيّة غالباً، (ما يجعل هذه الأفلام نفسها تتجوّل بين مهرجان وآخر ما يحتم، حتى، إنجازها عند أواخر العام، حيث تكثر المهرجانات ومكافآتها وجوائزها) فإننا كنّا نشير إلى ازدياد أهمية المهرجانات – ولا سيما الخليجيّة منها – في حياة **السينما العربيّة**. وفي هذا جواب على من قد يتساءل بعدما ينتهي من قراءة هذه الفصول، لماذا نكثر من الإشارة إلى المهرجانات في سياق هذا الحديث المتنوّع عن السينمات العربيّة. فالحال أن المهرجانات العربيّة، باتت كثيرة (وقد نقول: أكثر من اللازم وأكثر مما يحتمل وضع السينما العربيّة، غير أن هذه مسألة أخرى). وهي صارت نقطة الجذب الرئيسة لبعض الإنتاج الأكثر تقدّماً في السينمات العربيّة. وقد يغرينا أن نقول هنا إن بعض سينمائيّينا – والأكثر تقدماً بينهم على أيّ حال، وللأسف ربما –، بات يشتغل من أجل المهرجانات، ولكن ليس من أجلها كلّها، بل من أجل ما هو أكثر ثراء وكرماً – مالياً – من بينها. وهذه الأخيرة هي التي باتت تستقطب معظم الإنتاج الجيد لتعرضه، وأحياناً في صالات خالية من أيّ متفرجين. قد يكون من حقنا من الناحية المبدئية أن نعترض على هذا، منطقياً، لكنّنا في الحقيقة نتراجع عن هذا الاعتراض طالما بتنا نعرف أن التحرك كلّه، يخلق دينامية سينمائيّة حقيقية وسط مناخ جدب معمّم. ولئن كان هذا الواقع "الجديد" يقودنا إلى الالتفات إلى المهرجانات والعروض الأجنبية للسينما العربيّة الطليعية، فإنه يذكرنا بسؤال يبدو أنه بات قديماً الآن: ما أخبار الدعم الخارجي – الأوروبي بخاصة – للسينما العربيّة، أو لنوع من السينما العربيّة، لنعترف أنه الأكثر تقدماً وجدية؟ لقد شكّل هذا الدعم – ولا سيما الفرنسي منه – خلال العقود الفائتة، غنى لهذه السينما، إذ مكّن من تحقيق عشرات الأفلام المميّزة، على أيدي سينمائيّين لبنانيّين وفلسطينيّين ومصريّين وحتى سوريّين ومغاربة وعراقيّين، لكنه الآن يبدو شحيحاً. ولعل في إمكاننا أن نقول إنه اختفى تقريباً في العام 2010 حيث راحت البلدان الداعمة، إن لم تردعها الأزمة الاقتصادية العالمية عن مواصلة الدعم، توجه ما تبقى من "ميزانيات الدعم السينمائي" ناحية بلدانٍ من

ما يميِّز اللّغة السينمائيّة، وحتى الجرأة الموضوعيّة والفكريّة والسياسيّة، لمثل هذه الأفلام، يقف حائلاً حتى اليوم دون وصولها إلى جمهور عريض.

الإبداع

العالم أكثر وعوداً وطرافة في إنتاجها، بعد أن وجدت رتابة ما في معظم ما كانت دعمته في الماضي بالنسبة إلى السينمات العربيّة.

ومهما يكن من الأمر هنا، لابدّ من الإشارة إلى أن من بين الجديد الذي ازداد أهمية في العام 2010، كان نشوء مؤسّسات عربيّة، أصيلة أو متفرعة - ولاسيما في **قطر ودبي وأبوظبي** - تنحو إلى أن تحلّ، في الدعم وربما في التمويل الكامل أيضاً، محلّ **أوروبا** ومؤسّساتها وتلفزيوناتها. وهذا أيضاً بعد انتقالي، لافائدة من إنكاره وإنكار أهميته المستقبلية. ويقيناً، في نهاية هذا الكلام، أن من بين كلّ هذه التجارب و"الانتقالات"، يبقى للتجربة المغربية أهمية فائقة حتى ولو بدت انتقالية هي الأخرى. أما المحصلة الإجمالية لهذا التقديم فهي التي، وعلى ضوء حديث "الربيع العربي"، ستجيب عن السؤال الأساس الذي **يتعين** طرحه هنا: هل نحن أمام بداية نهاية السينما، أو أننا أمام بداية جديدة لها؟

> من بين الجديد الذي ازداد أهمية في العام 2010، كان نشوء مؤسّسات عربيّة، أصيلة أو متفرعة - ولاسيما في قطر ودبي وأبوظبي - تنحو إلى أن تحلّ، في الدعم وربما في التمويل الكامل أيضاً، محلّ أوروبا ومؤسّساتها وتلفزيوناتها.

2010 في السينما المصرية: نقطة التمفصل بين حال وحال

> السينما المصرية أرهصت بأحداث ثورة يناير 2011، ليس عبر "التثوير"، بل من خلال تحسّس كان بمثابة إعداد لهذه الثورة.

بعد انقضاء الشهور الأولى من العام 2011، عام الثورات العربيّة وما سوف يسمّى بالتالي، "الربيع العربي"، بدأ الحديث يدور في المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية كافة، عن أن معظم **العالم العربي** بدأ يعيش زمناً انتقالياً "لاشك سوف تتغيَّر الأمور خلاله وبعده، وربما بأشكال راديكالية". وكان من الطبيعي أن تكون الفنون الإبداعية، ومن ضمنها فنون الدراما السينمائيّة والتلفزيونية، من بين تلك المجالات التي قد تكون الآن في طريقها إلى أن تشهد الجذري من التبدلات، وبالتحديد، نحو استكشاف ذهنيات جديدة وأكثر من هذا: متابعة ما قد يحدث من تبدّل في الذهنيات. ومن البديهي أن هذا التوقع يبدو مشروعاً بل حتمياً إن نظرنا إليه من وجهة نظر متفائلة ترى أن الخط الانحنائي لـ"تقدمية" مايجري، إنما هو خطّ متصاعد نحو الأفضل حتى وإن كانت هناك تأرجحات وانعكاسات، تراجعات وضروب تقدّم. غير أن الحقيقة قد تقول لنا إن المبدعين، وانطلاقاً من طبيعة عملهم بالتحديد، لاينتظرون، عادة، التغيرات حتى يواكبوها، عملاً وتفكيراً. بل هم يستبقونها، يحلمون بها، قبل أن يلتقط الشارع الوعي بها ويحوّلها إلى برامج عمل في الميدان. وفي مقدورنا أن نقول إن هذه سنّة التاريخ وتطوّر المجتمعات ودور الأفراد المميزين فيه. وإن نحن أردنا أن نترجم هذا الكلام ميدانياً، من دون أن نغوص في تاريخ التحركات المفصلية، يمكننا أن نتوقف بشكل عابر، على أيّ حال، عند إرهاصات ثلاث من الثورات الرئيسة التي عرفتها البشرية خلال القرنين الأخيرين ونيف: الثورة الفرنسية والثورة الروسية، وثورة 1968 في **أوروبا**، ولاسيما في **فرنسا**. ففي هذه الحالات الثورية الجذرية الثلاث، نعرف أن الإبداع الفكري والفنّي لعب دوراً أساسياً في استباق ديناميكية الحركة الثورية في الشارع. ولئن كان الدور الأول للفلسفة التنويرية في الثورة الفرنسية، سنلاحظ بالنسبة إلى الثورة الروسية أن الشعر والمسرح لعبا ذلك الدور الاستباقي. أما في ثورات الشبيبة والطلاب والمهمشين في أوروبا الستينيّات (والتي وصلت إلى ذراها في أيار - مايو 1968)، فإن السينما كانت، من بين الفنون كافة، الفن الأكثر حساسية في التقاطه تضافر الأحداث.

> الفضل في الجديد المدهش في العام السينمائي 2010 يعود إلى ظاهرة تعرف بـ"السينما المستقلة.

ولعل هذا أفضل ما ينقلنا إلى **مصر**، استباقاً على ثورة **يناير** 2011، حيث يمكن لمقارنة ما أن تضعنا مباشرةً، ليس - طبعاً - أمام دور لعبته السينما في "تثوير" المجتمع، واجتذاب شبيبته إلى ميدان التحرير، بل أمام تحسّس ما سوف يحدث والقيام بما يشبه الإعداد له، وبخاصة عبر عدد من الأفلام التي أنتجت وعُرضت خلال العام السابق على الثورة، فبدت وكأنها تصرخ بصوت لاعهد **لمصر** المعاصرة بقوته ويقينه، كلمة واحدة: "كفى!". ولقد تجلّى



مضمون هـذه الصرخة عبر عدد مـن التغيّرات الرئيسـة التـي كان في الوسـع رصدهـا، شكلاً ومضمونـاً وإنتاجاً، طوال العـام 2010، العام الذي نحن في صدده هنا، مع العلم أن الصرخة كانـت لاتـزال، بعـد، صرخـة يائسـة، حيث إن **ينايـر** 2011 لم يكن قد حـلّ بعد، والشبيبة التي قامـت بأول تحرك عـبر الفايسبوك، نـزولاً إلى ميدان التحريـر، كانت، بعد، تعـدّ بـالعشرات أو بالمئات لا أكثر.

في هـذا الإطـار، لـن نكون مغالـين هنا إن نحـن قلنـا إن العـام 2010 كان في السينمـا المصريـة عامـاً انتقاليـاً، لكنـه أتـى طارحـاً العديد من علامـات الاستفهام، أكثر من طرحه حلولاً، أو حتى أمنيات. ولعلّ في مقدورنا، هنا، أن نفترض أن طرح علامات الاستفهام، في ظلّ الوضع المصري، كان كافياً عند ذلك المستوى مـن التبدّل البطيء والغريب الـذي كانت **مصر** تشهده، من دون أن يدركه أحد بوضوح أو على وجـه اليقين. ولعلّنا نعنـي في هذا: أن السينما، في مختلف جوانب حياتها في ذلك العام، كانت تحدس بمـا يجب ويمكن تغييره، وربما كجواب على سؤال طرحه مفكرون كبار مصريّون خلال سنوات متتاليـة فحواه: ماذا حدث للمصريّين؟ والحقيقة أن هذا السؤال كان هو المضمَر الخفي في فكرانيـة العديـد مـن الأفـلام الجيّـدة التي حققـت في **مصـر** العـام 2010 أو حوله. ونقول "أو حولـه"، لأننا إذا كنّا نعرف جيداً أن **مصر** شهـدت إنتاج عـدد يمكـن تحديده بـــ27 **فيلماً** طـوال العـام 2010، فإن علينـا في المقابل أن نـدرك أنه ليـس رقمـاً نهائيـاً لأن ليس ثمة في الواقع أيّ إحصائيـات نهائية يمكنها أن تفتي بشكل قاطـع في هذا السياق، وذلك انطلاقاً من طبيعـة الإنتـاج السينمائـي نفسهـا. ومع هذا ثمـة مقارنـات متوسطة تتوقف عنـد الرقم 27 كمعبّر عن مجموع الإنتاج المصري السينمائي في العـام 2010 فلنأخذ بها، مهمـا كان أسانا إزاءهـا، حيث إنها تشكّل أدنى رقم سنوي حقّقته السينما المصرية منذ زمن طويل. ولسوف نرى هذا الأمر في سياقه بعد سطور، أما هنا فنودّ أن نشير إلى أن ثمة أربعة أبعاد تكاد تميّز الإنتاج السينمائي المصري لهـذا العام، من بينها هذا الانخفاض في عدد الأفـلام المنتجة في عام. أما الأبعاد الثلاثة التالية، فهي من منظور ما، أكـثر أهمية ودلالة، وهي علـى التوالي: صعود السينمـا المستقلـة، كمّا ونوعـاً، بالمقارنة مع السينمـا السائـدة؛ عـودة بعض كبـار الأزمان السابقـة إلى نشاطاتهـم بعـد غيـاب؛ وتراجع سينما النجوم بما فيهـا سينما الهزليّين الجدد لصالـح أفـلام أكثر جدية. ويمكننـا أن نضيف إلى هـذا بعداً رابعاً، لعله يصلح لأن يكون أشبه بتلخيص سعيد لفاعلية هذه الأبعاد الثلاثة في تضافرها، ونعنـي به الانتصارات المهرجانية التـي حققتهـا السينمـا المصريـة – الجديـدة بخاصة – في ذلك العام.

ولننتقـل الآن إلى وقفـة ما عند كلّ بعد من هذه الأبعـاد.

الإنتاج يتضاءل فما الذي تعنيه الأرقام هنا؟

إذا أخذنـا **الرقم** 27 معتبرين أنه أقرب إلى الصحـة، بشـكل متوسـط، وقارنّاه بـــ38 **فيلماً** أنتجت في العام السابـق 2009، ثم بـ40 **فيلماً** أنتجـت العـام 2008 (ولنكتفِ هنـا بالمقارنة بين هـذه السنـوات الثـلاث المتتاليـة)، سنجد أن الانتـاج في 2010 شهـد انخفاضـاً يتراوح بـين 30 و32 %. العزاء هنا هو أن أهل السينما كانـوا عنـد بدايـة العـام 2010، وعلـى ضـوء نجاحـات كبيرة أو لا بـأس بها، فنياً إلى حدّ ما ولكن تجاريـاً بالتأكيد، في العامين الأسبقين، يأملون أن يزيد إنتاج السينما المصرية إلى 60 فيلمـاً، ما كان من شأنه أن يعيد وتيرة الإنتاج إلى مـا كانت عليه في العصور الذهبية. غير أن هذا لم يحدث، بل إن الانتاج لم يصل إلى نصف ما كان مأمـولاً. وزاد من أسى هذه النتيجة أن سينما ناشئـة مثل السينما المغربية، بأفلامها العشريـن التـي حققتها في هـذا العـام نفسه،

يمكـن لمقارنة مـا أن تضعنا مباشرة، ليس – طبعاً – أمـام دور لعبتـه السينمـا في "تنويـر" المجتمـع، واجتذاب شبيبته إلى ميدان التحرير، بل أمام تحسّس مـا سوف يحدث والقيـام بما يشبـه الإعداد له، وبخاصة عبر عدد من الأفلام التـي أُنتجـت وعُرضـت خلال العـام السابـق علـى الثـورة، فبدت وكأنهـا تصرخ بصوت لا عهد لمصر المعاصرة بقوته ويقينه، كلمة واحدة: "كفى!".

مصر شهـدت إنتاج عدد يمكن تحـديده بـــ27 فيـلماً طـوال العـــام 2010، تشكّـل أدنـى رقـم سـنوي حققـته السينما المصرية منذ زمن طويل.

بدت وكأنها تدبّ بخطوات حثيثة للتفوق، كمّاً على الأقل، على السينما المصرية. ولقد تواكب هذا التراجع الكمّي المصري، مع تراجع في الإيرادات، كما في ميزانيات الأفلام، كان من شأنه بالنسبة إلى أهل السينما أنفسهم أن يبدو كارثياً من الناحية المعيشية، لولا أن المرحلة نفسها شهدت – لحسن الحظ! – عودة فاقعة للمسلسلات المصرية، بعدما كانت السورية والخليجية – إلى حدّ ما – نافستها طويلاً. التلفزيون هنا أنقذ الموقف، مع أنه هو نفسه وإلى حدّ ما، كان مسؤولاً عن تضاؤل عدد الأفلام المنتجة، حيث إن انفجار الأوضاع المالية والاقتصادية في العالم خلال العام ونصف العام السابقين على العام 2010، أدّى إلى تراجع حماس المحطات التلفزيونية للإسهام في الإنتاجات السينمائيّة.

غير أن هذا – وعلى الرغم من تواضع الأرقام – لن يدفعنا إلى القول بأن وضع السينما المصرية، من الناحية النوعية، كان كارثياً بدوره، حيث كان للأمر مفعوله العكسي، حيث يمكننا هنا أن نستبق الأمور بعض الشيء لنقول إن هذه الأزمة بالذات، أعطت العام 2010، فرادة لا سابق لها في تاريخ السينما: فرادة فحواها أن نسبة الجيّد المميّز من الأفلام التي حققت في **مصر** العام 2010، كانت مرتفعة إلى حدّ كبير مقارنةً بالأفلام "الجماهيرية" من النمط السائد. فمن بين الـ27 **فيلماً** التي حققت وعرضت في هذا العام، كان ثمة ما يقرب من نصف هذا العدد يعتبر أفلاماً جيدة أو جديدة أو طموحة، في أسوأ الأحوال. ولعل هذا الجديد المدهش في ذلك العام السينمائي وفي **مصر** بشكل محدد، يعتبر أهم الأحداث السينمائيّة. ولنقل هنا، مباشرة، إن الفضل في هذا يعود إلى انتشار ظاهرة ما بات يعرف بـ"السينما المستقلة".

> معظم الذين اشتغلوا على الأفلام المصرية الجديدة في العام 2010، كتابة وإخراجاً وتمثيلاً.. إلخ، كانوا في طليعة الشبان المصريّين الذين بدأوا ثورة بداية العام 2011، عبر مداخلاتهم على الفايسبوك ثم عبر حضورهم المباشر في ميدان الثورة.

مستقلة كثيراً؟ قليلاً؟ ولكن عن ماذا؟

«بصرة»، «أحاسيس»، «هليوبوليس»، «عايشين اللحظة»، «تلك الأيام»، «قاطع شحن»، «سمير وشهير وبهير»، ثم «ميكروفون» و«678» و«عين شمس» و«الشوق»: لاشك أن معظم القراء، كمشاهدين للأفلام السينمائيّة المصرية، يعرفون هذه الأفلام أو شاهدوها أو سمعوا بها ويجمع بينها بالتأكيد كونها أفلاماً مصرية، عرضت العام 2010 أو تحققت خلاله. غير أن هذا الواقع ليس هو القاسم المشترك الوحيد بينها، بل ثمة قواسم عديدة، يلخصها الكلام المتداول اليوم في عالم النقد والتأريخ السينمائيّين بأنها تنتمي معاً، في كثير أو في قليل، إلى "السينما المستقلة". والحال أن هذا التعبير يبدو صالحاً لتعريف هذه الأفلام حتى وإن لم يكن واضحاً أو صحيحاً. وذلك بالتحديد لأنه من الصعب القول بشكل حاسم عن ماذا هي مستقلة. فالحقيقة أن كلّ استقلال يتطلب أن يكون فيه تحديد للشيء الذي يتمّ الاستقلال عنه: فالوطن يستقلّ عن الاحتلال، والابن يستقلّ عن والديه، والمشاكس يستقلّ عن المجتمع الذي يعيش فيه. ومن هنا، من الصعب تحديد الكيان الذين تستقلّ عنه هذه السينما المستقلة، طالما أن إمارات هذا الاستقلال ليست واضحة تماماً. فإذا كان الاستقلال هذا استقلالاً عن نظام النجوم فإن نجوماً كثراً يوجدون في هذه الأفلام، وإذا كان الاستقلال عن أنماط الإنتاج السائدة، فإن هذه الأنماط غالباً ما تكون هي منتجة بعض أفلام السينما المستقلة. والشيء نفسه يقال عن مسألة الاستقلال التوزيعي. مهما يكن، وفي انتظار العثور على توصيف أكثر دقة، لابدّ لنا أن نواصل اهتمامنا بمجموعة الأفلام الموصَفة "مستقلة"، من ناحية، لأن غالبيتها العظمى أفلام يصنعها سينمائيّون شبان في أول أو ثاني أفلامهم، ثم – وهذا أهم كثيراً – لأنها في معظمها أفلام نفكّر فيها مباشرة، حين نتكلم عن النتاجات السينمائيّة التي أرهصت بما سوف يحدث في **مصر**، والتي صوّرت حساسيات الجيل الجديد من المصريّين تجاه أحوال المجتمع (وقد نجد



هنا حقائق- ومغريات - كثيرة تقودنا إلى اعتبار معظم الذين اشتغلوا على هذه الأفلام، كتابةً وإخراجاً وتمثيلاً.. إلخ، في طليعة الشبان المصريين الذين بدأوا ثورة بداية العام 2011، عبر مداخلاتهم على الفايسبوك ثم عبر حضورهم المباشر في ميدان الثورة). غير أن هذا واقع من الأفضل أن نتركه إلى العام التالي (لكيلا نبدو وكأننا نستبق الأمور). فمن التحرش الجنسي الذي صار ظاهرة مرعبة في بعدها الاجتماعي (كما يفيدنا فيلم "678" **لمحمد دياب**)، إلى أزمة المثقف وتمزقه أمام ما يحدث (كما في "بصرة" **لأحمد رشوان**)، إلى قضية المرأة المصرية والصعوبات الاجتماعية والاقتصادية التي تحول دون الزواج وتكوين العائلة، مروراً بمسألة العنوسة (كما في "بنتين من مصر" **لمحمد أمين**)، تفرست هذه السينما المصرية الجديدة في الواقع المصري غاضبة لما آل اليه وبالتالي لما آلت اليه أحوال المصريين عموماً.

ولئن كنّا هنا قد أشرنا إلى هذه الأفلام الأربعة، فإننا نعتبرها نماذج صالحة للإشارة إلى أكثر من دزينتين من أفلام لم تكتف بأن تحمل سمات الإدانة والغضب نفسها، بل هي شاركتها أيضاً تلك السمات الأخرى التي تجعلنا أمام سينما جديدة حقاً، ومنها هامشيتها وطليعيتها، وكونها - في معظم الحالات - سينما مؤلف، من النمط الذي لم تعهده السينما المصرية كثيراً في الماضي، إذ نادراً ما كان مخرج الفيلم في **مصر** هو كاتبه، وحتى في الأفلام المميزة التي حقّقت في ثمانينيّات القرن العشرين، على أيدي مبدعين كباراً من طينة **محمد خان** والراحلين **عاطف الطيب ورضوان الكاشف وخيري بشارة وداود عبد السيد ثم مجدي أحمد علي وأسامة فوزي وطبعاً يسري نصر الله**. والآن، إذا أضفنا إلى هذه السمات المجدّدة في المواضيع وأساليب الإنتاج والارتباط المباشر بحركية المجتمع، ذلك التجديد المدهش في اللغة السينمائيّة، كما عند **إبراهيم البطوط** (في "عين شمس" ثم لاحقاً في "حاوي")، أو عند **أحمد عبدالله** (في "هليوبوليس" ثم لاحقاً في "ميكروفون")، سنجدنا أمام منظومة سينمائيّة جديدة، لن يكون محكّموالمهرجانات السينمائيّة مخطئين، في مصر وخارجها، حين سيمنحونها في مهرجانات نهاية العام وبداية العام التالي، جوائز أساسية. فهل نضيف إلى هذا أن هذه الاندفاعة السينمائيّة الجديدة التي عرفتها **مصر** في عامها الانتقالي ذاك، سوف لن تكتفي برفد السينما المصرية بالجديد المدهش الذي أخذ مكانه بيسر وسط السينما العربيّة المتجددة بشكل عام، بل في مقدمتها، كانت هي ما أيقظ من السبات العميق مبدعين (مثل **داود عبد السيد ومجدي أحمد علي** وحتى **محمد خان**)، من الأقطاب الذين، على شاكلة لاحقيهم **خالد الحجر ويسري نصرالله**، صنعوا بعض أجمل ما في السينما المصرية خلال العقود السابقة؟

كبار يستيقظون ونجوم يتراجعون

حتى وإن كان كثير من أفلام السينما المصرية المنتجة والمعروضة خلال العقود الثلاثة الأخيرة، قد حافظ لسينما **مصر** هذه على مكانتها لدى المتفرجين المصريّين والعرب الآخرين، بالتوازي مع حفاظ العروض السينمائيّة التلفزيونيّة على ذاكرة هذه السينما من خلال عرض وإعادة عرض مجمل نتاجاتها، فإن حزناً ما ظلّ طاغياً، فحواه دائماً الشكوى من أن روائع الماضي لن تعود. وأن ماينتج اليوم لايقارن بما كان ينتج في الماضي. والحقيقة أن المراقب المنصف، ما كان من شأنه أن يرى في الأمر مجرد حنين يحبّ اجترار الماضي، وذلك لأن أيّ مقارنة بين الجيد - والأقل جودة - الذي حقق بين 1950 و1985، بشكل عام، وما حقق بعد ذلك، ستكون دائماً لصالح الحقبة الأولى، وذلك على الرغم من أفلام **يسري نصرالله ورضوان**

أي مقارنة بين السينما المصرية خلال العقود الثلاثة الأخيرة وبين روائع الماضي، تأتي دوماً لصالح هذه الأخيرة.

الإبداع

الكاشف، ومحاولات استيقاظ **خيري بشارة ومحمد خان** وبدايات **خالد الحجر** وحتى **خالد يوسف وأسماء البكري، وعناد إيناس الدغيدي** وتجديدات **كاملة أبو ذكرى وهالة خليل وساندرا نشأت**. وقد تطول هذه اللائحة إذا شئنا. إذن، على الرغم من هؤلاء، ظلت المقارنة دائماً لصالح سينما الماضي. وهنا لعل في إمكاننا أن نورد إشارة تلخيصية، فيها شيء من العزاء، فحواها أن من الأمور الطبيعية أن يطلع في كلّ جيل مجموعة من مبدعين جدد يقدّمون جديدهم ثم يتراجعون بالتدريج تحت وطأة السوق والإرث المكبّل والجمهور الذي – بطبيعته – يشكّل العنصر الأكثر مقاومة لكلّ ما هو جديد.

هذه الأجيال الجديدة التي نشير اليها هنا تأتي على شكل موجات، منها موجة القطاع العام في الستينيّات، مثلاً، وموجة الواقعية الجديدة في الثمانينيّات. ولعلّ في انطلاق جيل جديد – على تفاوت مبدعيه ومستوياتهم بل حتى طموحاتهم – في العام 2010 وقبله وبعده، ما يعزّز هذا التصوّر. كما تعزّزه أيضاً ديناميكية توقظ بعض "أساطين الماضي" وسط اندفاعة جديد الحاضر. وفي هذا الإطار، أمكننا هنا الإشارة إلى **داود عبد السيد** الذي قدم في "رسائل البحر" واحداً من أجمل أفلام العام 2010. وكذلك فعل **مجدي أحمد علي** في فيلمين متتاليين هما: "خلطة فوزية" (2009) ثم "عصافير النيل" في العام 2010. فإذا اضفنا إنتاج هذين المبدعين إلى "شوق" **خالد الحجر** و"احكي يا شهرزاد" (بعد "جنينة الأسماك") **ليسري نصرالله**، ومحاولة **خالد يوسف** لتقديم معادل معاصر لـ"عودة الابن الضال"، في "دكان شحاتة"، قبل أن يسجل تراجعاً في "كلمني شكراً" – وهو ما حدث **لمروان حامد** الذي سجل في "إبراهيم الأبيض"، تراجعاً بيّنا عن "عمارة يعقوبيان" –، يصبح لدينا ذلك التمازج – زمنياً – بين جيلين متعاقبين، يزيد في حدّة "انتقالية" هذا العام. وهي زيادة يعززها ما حدث في مجال "البطولات"، حيث يمكننا أن نقول إن هذا العام سجّل تراجعاً كبيراً في "شعبية" (ولنقل بالأحرى "جماهيرية") نجوم الهزل، الذين كانوا قد طغوا على السينما المصرية وإنتاجاتها خلال العشرين سنة الماضية. وهنا يكاد حديث الأرقام يقول كلّ شيء: فإذا كانت مداخيل معظم الأفلام المسماة "مستقلة" قد بدت معتدلة بحيث إن الكلفة الضئيلة لإنتاج مثل هذه الأفلام – غالباً من دون نجوم مرتفعي الأجر –، مهدت الطريق لأن تعرض من دون خسارات مالية كبيرة، حتى وإن لم يتدافع الملايين لمشاهدتها، فإن الكلفة الباهظة لأفلام "نجوم" من طينة **محمد سعد ومحمد هنيدي وأحمد حلمي**، جعلت معظم أفلام هؤلاء تخسر مالياً. وفي هذا الإطار يكون من الدلالة بمكان أن يكون **أحمد حلمي**، الذي اعتبر خلال العامين الماضيين واحداً من سادة "الشباك" دون منازع، قد أتى ثانياً، في ترتيب ارتفاع دخل أفلامه، بـ17 مليون جنيه، وراء "الزهايمر" لعادل إمام الذي حقق حتى آخر أيام العام 2010، أكثر من 18 مليون جنيه إيرادات. لسنوات قليلة مضت، كان هذا يبدو مستحيلاً، حيث كان كوميديون من نمط **هنيدي ومحمد سعد (اللمبي)**، يتجاوزون **عادل إمام** كثيراً في إيرادات أفلامهم.

فإذا كان العام 2010 قد بدا انتقالياً على صعيد التبادل بين السينما السائدة والسينما "المستقلة"، وبين سينما المخرج وسينما المؤلف، وسينما الطرح الجدّي والجديد، وسينما الترفيه الخالص، فإنه – وبالتأكيد أيضاً – كان انتقالياً على صعيد خارطة النجوم والمداخيل، ما يعني أن تضافر هذه "الانتقالية" مع الوقائع الجديدة التي سوف تبرز بالتأكيد في العام التالي 2011، سيظهر فعالية هذه الانتقالية والسمات الأساسية الممهدة لمستقبل السينما المصرية.

ولعل في إمكاننا هنا، أخيراً، أن نورد جملة

تجاوز عدد المؤلفين والمخرجين الذين دخلوا عالم ممارسة السينما خلال العام، أيّ عدد سبق أن ظهر خلال أيّ عام واحد في التاريخ الحديث للسينما المصرية: إذا استثنينا العام 2009 ففي الكتابة وحدها ظهر 7 كتّاب جدداً. وفي مجال الإخراج حقق 7 مخرجين جدداً أفلامهم الأولى في هذا العام.



من الحقائق والملاحظات، التي من المؤكد أنها سوف تتبلور، شكلاً ومضموناً، في العام المقبل بحيث تشكل الأسس التي ستكون عليها صورة السينما المصرية خلال عام الثورة. وهذه الملاحظات التي لا بدّ من تتبعها بدقة هي في شيء من الإختصار:

* الجرأة في طرح المواضيع الاجتماعية في العدد الأكبر من أفلام 2010، بما في ذلك خرق العديد من المحظورات، خرقاً ما كان يمكن له أن يتحقق لولا تساهل أبدته الرقابة ولفت الأنظار حقاً، وأزال الخوف من نفوس المهتمين الذين كان أقلقهم إبعاد **علي أبو شادي**، الليبرالي النزعة، عن جهاز الرقابة قبل سنوات قليلة.

* تجاوز عدد المؤلفين والمخرجين الذين دخلوا عالم ممارسة السينما خلال العام، أيّ عدد سبق أن ظهر خلال أيّ عام واحد في التاريخ الحديث للسينما المصرية: (إذا استثنينا العام 2009 الذي كان مدهشاً في استثنائيته على أيّ حال). ففي الكتابة وحدها ظهر 7 كتّاب جدداً. وفي مجال الإخراج حقق 7 مخرجين جدداً أفلامهم الأولى في هذا العام (كان العدد تسعة في العام السابق).

* غاب عن هذا العام ذلك الفيلم الضخم، نوعياً أو كمياً، الذي كان من شأنه أن يشكّل حدثاً استثنائياً. وحتى فيلم "زهايمر" **لعادل إمام**، والذي حقق عودة ضخمة، وتجديد شباب، لهذا النجم العائد – تقريباً –، لم يشكل ظاهرة كالتي شكلها قبل سنوات قليلة "فيلماه" "عمارة يعقوبيان" ثم "حسن ومرقص" – علماً بأن تاليهما "بوبس" مرّ مرور الكرام كما يبدو.

* في النهاية، يمكن القول إن العام 2010، كان عام توازن مدهش، لا يطغى فيه نوع على نوع، ولا إيراد على إيراد. فكما أشرنا، كان الجيد والأقل جودة والسيئ، على توازن، كمّي ونوعي، وكان التوازن بين القدامى والجدد (من مبدعين في الإخراج والكتابة والتمثيل) واضحاً. والتوازن بين الإيراد والمصروف أقرب إلى التوازن. ناهيك بأن التوازن الإيجابي بين الجيد في **مصر** والجيد في **المغرب** والجيد في بقية الإنتاجات العربيّة، كان مضموناً، كما أن التوازن بين نجاحات الدراما التلفزيونية والأفلام السينمائيّة كان جلياً. وفي يقيننا أن كلّ ضروب التوازن هذه تأتي لتعطي العام 2010 السينمائي في **مصر**، مزيداً من البعد الانتقالي.

السينما المغربية: أجيال تنطلق وسينما تفرز جمهورها

من يريد أن يعرف "كلّ شيء" تقريباً عمّا ينتجه **المغرب** من أفلام سينمائيّة، طويلة أو قصيرة، خلال عام كامل، ليس عليه أن يبحث ويصول ويجول طويلاً. فثمة في **طنجة** في أقصى الشمال الغربي المغربي، مهرجان سنوي يخفّف من "صعوبة" المهمة، وذلك لأنه، وتحت اسم "المهرجان الوطني للسينما"، يعرض كلّ ما أنتج في **المغرب** من شرائط. من هنا، يكاد حضور دورة العام 2011، من المهرجان (والتي عرضت أوائل هذا العام، إنتاج العام السابق)، يشكّل استعراضاً متكاملاً للحالة السينمائيّة المغربيّة، خلال عام. أما الجهة التي تقيم المهرجان، وهي "**المركز السينمائي" المغربي**، فإنها – على أيّ حال – الجهة التي تولّت طوال العام إنتاج القسم الأكبر من الأفلام ما أوصل عدد الأفلام الطويلة إلى "رقم قياسي" تاريخي في هذا البلد: 19 **فيلماً** طويلاً، وعدداً كبيراً (يتراوح بين 40 و60) من الأفلام القصيرة. ما يعني، قبل أيّ شيء آخر أن السينما المغربية باتت الثانية، كميّاً، وربما الأولى نوعياً، بين السينمات الإفريقية، بعد مصر. والحقيقة، أن ثمة من بين النقاد المغاربة من يرى الآن أن السينما المغربية باتت تنتج أفلاماً "تتفوق، في اللغة والشكل، حتى على أكثر

ما هو متقدّم في السينما المصرية". وهذا كلام يبدو قابلاً للنقاش وحتى مستحقاً له. ومن المفيد القول إن هذا النقاش يشكّل جزءاً كبيراً وأساسياً من الحياة السينمائيّة المغربية اليوم، وتحديداً، منذ النهضة التي بدأت قبل سنوات والتي نتجت، من ناحية، عن التفات السلطات الرسمية إلى الفن السينمائي داعمة إياه، ومؤمّنة له حماية سياسية وفكرية في وجه أعداء كثر له. ومن ناحية ثانية، عن تسلّم الناقد المعروف **نور الدين صايل** مقدرات السينما المغربية، إنتاجاً ومهرجانات، فقفز الإنتاج من 4-5 أفلام سنوياً، إلى ما يقرب من20 (في السينما الطويلة وحدها)، وتمّ تعريب **مهرجان مراكش** وراحت تزدهر بقية المهرجانات. هذا كلّه قد يبدو اليوم، حتى لأيّ مراقب منصف، من البديهيات. ومع هذا – في عودة إلى **طنجة** ومهرجانها الوطني – لا يخلو الأمر من سجالات واحتجاجات تشغل أيام المهرجان حتى وإن كان قد لوحظ هذا العام أن الهموم السياسية العربيّة بدت أكثر طغياناً. ذلك أن "صدف التاريخ" جعلت أحداث **تونس ولبنان ومصر** تواكب المهرجان لتكشف عمق اهتمام الطبقة السينمائيّة المغربية بما يدور في **البلدان العربيّة**.

السينما المغربية باتت الثانية، كمياً، وربما الأولى نوعياً، بين السينمات الإفريقية، بعد مصر.

مهما يكن، فإن الهمّ السياسي لم يمنع من احتدام السجال حول الأفلام في شكل زاد من حدته أنه إذا كان هناك فرح بالكمّ الإنتاجي السنوي الذي بات يضع **المغرب** في موقع متقدّم بين الدول المنتجة، فإن ثمة في المقابل قلقاً عاماً يتعلق بالمستوى الذي يبدو هذا العام في شكل خاص متراجعاً عن أعوام سابقة وعلى الأقل في مجال الأفلام الطويلة، حيث لوحظ أن المستوى العام للأفلام القصيرة أتى أرفع بشكل عام. كان السؤال الحائر أمام ما لا يقلّ عن نصف الأفلام المتسابقة ليس كيف أدخلت إلى المسابقة بل كيف أنتجت أصلاً وكيف حدث أن عددها في ازدياد نسبة إلى مجموع ما أنتج هذا العام، والأدهى من هذا أن بعض هذه الأفلام ("خمم" لعبدالله تكونة و "ميغيس" لجمال بلمجدوب و"الخطاف" لسعيد ناصري) نال تصفيقاً من الجمهور العادي، فيما كان أهل السينما والنقاد يندّدون بها. مهما يكن، فإن الجواب الوحيد الذي سطره ناقد مغربي راح يسخر من الأمر كلّه كان: إننا في حاجة إلى كلّ شيء كي نصنع عالماً.

وهذا صحيح على أيّ حال. **فالمغرب** اليوم يريد أن يحقّق إنتاجاً سينمائيّاً متشعباً وحقيقياً بعدما أسهم طليعيّو سينمائيّيه في الحقب السابقة في صنع سينما تنتمي إلى الثقافة السينمائيّة. هؤلاء لهم اليوم مكانهم ومكانتهم، غير أن كثراً منهم إذ يتأملون ثلاثة أو أربعة من قدامى السينمائيّين المكرمين في حفل الافتتاح، يحسّون بشيء من الرعب: يخافون أن يصبحوا بدورهم مكرّمين أي متحفيّين، وبالتحديد تحت وطأة زحف جيل سينمائي جديد يبدو في بعض الحالات متميزاً إلى درجة يبدو معها القدامى غير قادرين على تتبع ما يحققون! وكذلك تحت وطأة ردود الفعل التي تكون من نصيب مخضرمين إذ يصرون على الاستمرار في تحقيق أفلامهم حتى وإن أوصلهم ذلك إلى حافة الفشل.

فلسطين والمخضرمون

بالنسبة إلى الحال الثانية يبرز مثال المخرج المخضرم **عبدالله المصباحي**، الذي على الرغم من بلوغه التسعين وأمراضه وعدم قدرته على الحركة، لا يزال مصراً على استكمال طريق سينمائي لم يحقق أيّ نجاح في أيّ يوم. وها هو هنا يشارك بفيلم طويل "يعدنا" بأنه فاتحة "ثلاثية" عن **فلسطين**. هذا الفيلم يحمل عنوان "القدس حيّ المغاربة" وهو، نظرياً على الأقل، يتطلّع إلى سرد حكاية حيّ في مدينة **القدس** كان **صلاح الدين** أقطعه لمقاتلين أتوا من المغرب في تلك الأزمان لمشاركته القتال. ويربط الفيلم تلك التسمية بكون **المغرب** في شخص ملكه رئيساً للجنة



القدس في زمننا هذا. كلّ هذا منطقي وكان في إمكانه أن يصل إلى حكاية نزيهة لطيفة حول شخصيات محورية تعود من **فلسطين** إلى **المغرب** تحت ضغط الأحداث. وهذا موجود في الفيلم ولكن إلى جانب أطنان من النوايا الطيبة لمخرجه وأطنان من المواقف الوطنية. ومع هذا يبرز سؤال أساسي عمّا يفعله فيلم كهذا بين أفلام ينتمي معظمها إلى أجيال جديدة من السينمائيّين وربما إلى حداثة سينمائيّة لاشكّ في فاعليتها. غير أن هذا كلّه لن يعفينا من الإشارة إلى أن هذا "الفيلم الديماغوجي" – بحسب وصف بعض النقاد له – نال من التصفيق أكثر ممّا ناله أيّ فيلم آخر، وبالطبع أكثر كثيراً ممّا ناله الفيلم المغربي الآخر عن **فلسطين**. عنوان الفيلم الآخر هذا هو "أرضي" ويدور تحديداً حول أرض **فلسطين** في لغة وثائقية تخرج إلى حدّ ما عن المألوف. ذلك أن مخرج الفيلم **نبيل عيوش**، الذي صار منذ سنوات أحد أبرز المخرجين ثم المنتجين في السينما المغربية، أراد هنا أن يقدّم إسهاماً جديداً عن **فلسطين**. وبالتحديد إسهاماً ينتمي إلى الزمن الراهن. فأخذ كاميراه وفريق عمله ليشتغل في منطقتين تقعان على جانب وآخر من الحدود بين **لبنان وإسرائيل**: صوّر، في مخيمات اللّجوء الفلسطيني في **لبنان**، فلسطينيّين يتحدثون عن أوضاعهم الراهنة كما عن ديارهم الفلسطينيّة السليبة وعن حنينهم، ثم عبر الحدود ليتحدث إلى إسرائيليّين من أجيال متنوّعة، ولاسيما من أجيال الشباب، طالباً منهم أن يعلقوا على المشاهد التي التقطها للفلسطينيّين. وكانت النتيجة مدهشة لأن المشاهد الفلسطينية أثّرت بالفعل على بعض الإسرائيليّين الذين عرضت أمامهم، ولكن ليس إلى حدّ إحداث أيّ تغيير في الذهنيات.

بالنسبة إلى الغالبية، ليس ثمة مكان في هذا "السرير" إلا لحلم واحد، ولئن كان الفريقان يسميان الأرض نفسها باسم واحد مشترك هو "أرضي" – ومن هنا عنوان الفيلم – فإن ياء النسبة في الكلمة تختلف جذرياً بحسب ناطقها. جميل ورائع الصورة من الناحية التقنية فيلم **نبيل عيوش** هذا، لكنه قاس ومحبط تماماً من الناحية السياسية. وهو بالتالي واحد من أصدق الأفلام التي حققت عن **فلسطين** في الآونة الأخيرة وبالتالي لن يعجب كثراً. هو من السينما التي تفرز متفرجيها ما يجعله النقيض التام وعلى المستويات كافة لفيلم **عبدالله المصباحي**.

إن الانطباع الأول الذي يخرج به المراقب "الأجنبي" بعد متابعته القسم الأكبر من الأفلام المغربية المحققة العام 2010، هو أن السينما في **المغرب** وصلت، أخيراً، إلى سنّ الرشد. والوصول إلى هذه السنّ لايعني بالتأكيد حكماً قيميّاً، بل استخلاصاً لوضعية تنتقل فيها هذه السينما من "الهواية" – بغثها وسمينها – إلى "الاحتراف" – بغثه وسمينه –. فاليوم لم يعد ظهور فيلم مغربي جديد، حدثاً يجب التعامل معه برفق ورعاية. بل صار جزءاً من واقع ثقافي – إبداعي – صناعي، ينقسم الإنتاج فيه إلى أعمال ستعيش وتشكّل جزءاً من تاريخ ما، وأعمال ستنسى فور ظهورها، وبين الفئتين أعمال ستلقى إقبالاً من الجمهور العريض مهما بالغ النقاد في "شتمها" والتساؤل عما جاءت تفعله وسط إنتاج يعتبر نفسه وريثاً لممارسة سينمائيّة جدية حاولت جهدها طوال أكثر من نصف قرن أن تقول بصدق ماتريد قوله، من دون أن تجد نفسها مجبرة على تقديم تنازلات لـ "جمهور" لم يكن له وجود أصلاً. ثم حين وجد هذا الجمهور بوفرة متفاعلاً مع إنتاجه السينمائي "الوطني"، حقّق نجاحاً لأفلام لايمكن القول إنها حملت كثيراً من التنازل على صعيد المستوى ("حب في الدار البيضاء" **لعبد القادر الأقطع**، "عابر سبيل" أو "البحث عن زوج امرأتي" **لمحمد عبدالرحمن التازي**، أو "شاطئ الأطفال الضائعين" **لجلالي فرحاتي**، قبل أن تنفجر أفلام **نبيل عيوش**... إلخ).

مهما يكن من أمر، فإن الصورة اليوم،

بلوغ السينما المغربية "سن الرشد" يتضمّن أمرين: وجود هامش كبير لكلّ أنواع التجريب على صعيد اللغة السينمائيّة والمواضيع، وبروز جيل جديد من السينمائيّين لا يدينون بشيء للجيل السابق عليهم.

الإبداع

في إنتـاج العـام 2010، تبـدو أكـثر وضوحـاً في ذلـك الفرز بـين أعمـال متفاوتـة المستوى والمواضيـع، ومتفاوتـة بخاصـة علـى صعيد لعبـة التلقّـي نفسهـا. أمـا السمـة الأبـرز هنا، والتـي تغـري المـرء بالحديـث عن "بلـوغ سن الرشد"، فأمران أساسيّان بين أمور عدّة أخرى: وجـود هـامش كبير لـكلّ أنـواع التجريب على صعيد اللغـة السينمائيّة والمواضيع المستلهمة وحضـور المرجعيّة السينمائيّـة – على حساب كلّ مرجعيّـة أخرى –، مـن ناحية، ومن ناحية أخـرى بروز جيـل جديد مـن سينمائيّين قدّموا هنا أفلامهم الأولى وهم يتحلقون حول عامهم الثلاثين، ولا يبدو أنهم يدينون بـأيّ شيء للجيل السابق عليهم في السينما المغربية، سواء أكان جيـلاً مؤسّساً، أم جيلاً وسطاً كان هو من رسخ السينما المغربية هذه وفرض حضوراً قوياً لها في المجتمـع المغربي كما على خريطة السينما العالمية أحيانـاً. واللافت حقاً هو أن أبناء هذا الجيـل هم الذين حصدوا الجوائـز الأساسية في المهرجـان الطنجـاوي، كما حصـدوا التصفيق وإعجـاب النقـاد. كان الفوز مـن نصيب أفلام أولى أو ثانيـة لأصحابهـا، في شكل عام، حتى وإن سجّـل فـوزاً مميّـزاً لـ "مخضرمـين"، هما **حكيم بلعباس ونبيـل عيوش**، الأول إذ نـال الجائزة الكبرى عن "أشلاء"، والثاني إذ نال غير جائزة أساسية عن عمله الجديد "أرضي". ولعل اللافـت أكثر، حقـاً، هنا هو أن هذيـن الفيلمين ينتميـان إلى "السينمـا الوثائقيـة" حتـى وإن كان كلّ مـن مخرجيهما قـد اختار لعمله حلولاً جماليـة تتجـاوز مـا هـو معـروف عـن اللّغـة الوثائقية، شكلاً ومضموناً.

على صعيد مسألة الجيل الجديد (العشريني/ الثلاثينـي)، يجـدر التوقّـف عند تلـك الظاهرة التي (إذا استثنينا فيلم "الوتر الخامس" **لسلمى بركاش**، وهـو فيلـم كلاسيكـي أنيـق اشتغـل بحرفية مـاهـرة وإدارة لافتة للممثلين، ما أهّله للفـوز حقاً واستحقـه فـاتحاً الآفـاق للنهل من خلفيـة موسيقيـة تراثية أصيلة علـى موضوع معاصر). نقـول الظاهرة التـي جعلت ثلاثة أو أربعـة من أبرز مـا عرض، وفاز، في المهرجان أفلامـاً أولى لأصحابهـا، ونعنـي هنـا تحديداً الشرائـط الطويلـة "النهايـة" **لهشام العسري** و "فيلـم" **لمحمـد أشاور**، وفي درجـة أقلّ بعض الشـيء "أيام الوهم" **لطلال السلهامي**، ناهيك ببعض الشرائط القصيرة، ولاسيما تحفة **عادل الفاضلي** "حيـاة قصيـرة" – والأفـلام التـي نتحـدث عنها هي، (و يـا للصدفة المدهشة ولو لمرّة في تاريخ لجان التحكيم!) فازت في نهاية الأمر بجوائز المهرجان جميعها، مع استثناءات نادرة.

مـن الواضح أن مـا يجمـع بين هذه الأفلام جميعاً، إلى كونها أعمالاً أولى أو أحيانـاً ثـانية، لأصحابها الشبّان، هو انتماؤها إلى فنّ السينما مباشرة. وذلـك من طريق لغـة سينمائيّة تبدو مشتقة تنهل من حداثة سينمائيّة باتت راسخة في السينما المستقلة الأميركية كما في السينما الأوروبيـة الأكـثر تقدمـاً. وكان في وسعنا أن نقول إنها غريبة تماماً عن السينما العربيّة في شـكل إجمالي، لولا وجود سينمـا **إيليا سليمان** التـي تماثلهـا في حداثتهـا وانتمائها المباشر إلى فنّ السينما، كما بعض النتاجات اللبنانية والمصريـة الهامشيـة. فالحـال أن مشاهـدة "النهايـة"، حتـى وإن كشفت كيـف أن الفيلم، في لحظـات كثيرة منه يحمـل إحالات سياسية (عابـرة، وأحيانـاً في شـكل سريع جداً)، تحيلنا إلى نوع من السينما الأكثر جرأة في الإفلات من خطّية السـرد وتراكمية الموضـوع (نتذكر هنا "ترانسبوتنـغ" لداني بويل وبخاصة "البرتقال الآلي" لستانلـي كوبريك، من دون أن يسهو عن بالنـا مغربية الموضـوع المطلقـة). إن أول مـا يفكّـر به المشاهـد حين يرى "النهايـة" بشكله المنفلت وجرأة موضوعه ومشاهده وقفزه فوق المكوّنات الكلاسيكية للسينما (غياب الموسيقى تمامـاً، غيـاب اللّقطات المتقابلة، خروج الحوار مـن الخطية التبادلية المباشرة)، هو أن فيلماً كهـذا لا يمكن في الزمن الراهـن تحقيقه إلا في

السينما في المغرب وصلت، أخيراً، إلى سنّ الرشد. والوصول إلى هذه السنّ لا يعني بالتأكيد حكماً قيميّاً، بل استخلاصاً لوضعية تنتقل فيها هذه السينما من "الهواية" – بغثها وسمينها – إلى "الاحتراف" – بغثه وسمينه.

السـينما المغـربية تعيـش اليــوم ديـناميكـية مدهشة، خصوصاً علـى صعيد إنـتاج الأفلام، على الرغم من وجود نقـاشــات متواصـلة حــول "نقاط ضعف فيها".



فضـاء سينمـا مثـل السينمـا المغربيـة، حيث تتجاور تسامحية الرقابة النسبية، مع إمكانية توفـير تمويـل للفيلم مـا كان يمكـن لغير دعم من **المركـز الوطني للسينمـا** توفيره، ولكن من دون أن ننسـى هنـا بعض الاحتيـاط بالنسبة إلى الكيفيـة التـي ستكـون عليهـا ردود فعـل المتفرجين المحتملـين أنفسهم إزاء فيلم جريء صوّر بالأسود والأبيض غيّب اللحظات الدرامية والعاطفية متعاملاً مع موضوعه ببرود مطلق. من هنـا يمكن القـول إن أخشى مـا نخشاه هو أن يكـون مصير هذا الفيلـم عروضاً مهرجانية ومكانة متقدمة في تاريخ الأشكال السينمائيّة لا أكثر!

تجريبـي أيضـاً، وفي شـكل مماثـل ينهـل هـو الآخـر مـن فـنّ السينما، هـو فيلـم "فيلم" الـذي - علـى شاكلة فيلـم **إيليا سليمـان** الأول "سجـل اختفـاء"، يتحـدّث، تحديـداً، عن صنع فيلـم: عـن رغبـة مخرجـه في صنـع فيلـم- ومخـرج هـذا الفيلم هو بطلـه الـذي يلعب دور مساعـد مخـرج في السينمـا "التقليدية" يسعى لكتابـة فيلمـه الأول والعثـور علـى تمويـل له، مـع زوجتـه وصديقه. هو نوع مـن "العمل قيد الإنجـاز" على طريقـة **جيمس جويس** إلى حدّ مـا، إنما بلغـة ساخـرة ناقـدة مريـرة، تختلط فيهـا الأنـواع والمشاهد والحقيقـي بالمتخيّل، والرغبـة بالواقـع مـن طريق الكاتـب/ المخرج الـذي يـروي لنـا حكايـة "صنعه" هـذا الفيلم. غـير أن هذا كلّه يشغل الساعـة الأولى (تقريباً) من الفيلـم، حيث نمسك أنفاسنـا ونجدنا داخل عقـل المخرج وصوره - علـى الرغم من توليف متعثّر في أحيان كثيرة -. ولكن بعد ذلك، وبعد فترة فراغ تتواصل نحو ربع الساعة تبدو ميتة تمامـاً وكأن المخـرج لم يعـد يملـك مـا يقول، يحاول هذا في النهاية استعادة موضوعه، لكنّه يغـرق في تكرار ممل، لينتهـي الفيلم وقد ضـاع الجزء الأول (الرائع منه). السؤال هنا: طالما أن السينمـا الجديدة تخرج عـن قيود زمن العرض التقليدي بـين ساعة ونصف الساعة وساعتين، ألم يكـن في وسع محمد أشـوار أن يوقف فيلمه عند نهاية ساعته الأولى؟ لو فعل لكنّا، بالفعل، أمام عمل مميّز.

هـذا الاقتصـاد عرف كيـف يحقّقـه **عادل الفاضلـي** في فيلمـه القصير "حيـاة قصيرة". فهـذا الفيلـم الـذي لاتتجـاوز مـدّة عرضه 16 دقيقـة، قـال في لغـة نابضة سريعـة ومشاهد ساخرة ذات دلالة، حكايـة حياة بأكملها، هي "حياة" شخص ولد تحت شعار النحس وأمضى حياته متنقلاً من بؤس إلى بؤس. غير أن الهام هنا هـو أن الفاضلي قال من خلال تلك الحياة وفي دقائـق الفيلـم القليلـة، تاريخاً مـا لبلده وشعبـه، بواسطـة راوٍ وكامـيرا ولغـة يـكاد لا يشبههـا شـيء في أيّ سينمـا عربيّـة نعرفها، ولاحتـى في أيّ فيلـم مغربي سابـق. ومع هذا، جاء الفيلم مغربياً يمكن لكلّ مشاهد أن يتعرّف إلى جـزء من نفسه وتاريخه فيه وسط عبق من السخرية من الذات.

فيلم عادل الفاضلي "حياة قصيرة"، الذي لاتتجاوز مدة عرضه 16 دقيقة، كان بمثابة تحفة سينمائيّة.

علـى عكس هـذا البعـد تماماً يأتـي الفيلم الأخـير - بالنسبة إلينا - مـن هذه المجموعة "أيام الوهـم" **لطلال السلهامي**. فهنا نحن أمام فيلـم عولمي، شـكلاً وموضوعـاً. فيلم يدور في اللامـكان وفي أيّ مـكان، ولامرجعية له سوى مرجعيـة الفـنّ السابـع نفسـه (يحفـل الفيلـم بتحيـات مشهديـة عابـرة موجهـة إلى أساتذة الماضـي مثـل **ستانلي كوبريك وسيرجيو ليوني**)، ويبدو في لحظـات منه أشبه بالسينما الآسيوية. فهو يتحدث عـن مجموعة من شبّان تستدعيهـم شركة متعولمـة تمركزت حديثاً في **المغـرب**، لشغـل وظيفـة هامـة، وتجـري بينهم مباراة شديدة الغرابة والقسوة، يجب أن تنتهي باختيار واحـد منهم. والحال أن هذا التلخيص بالـكاد يعطينـا فكرة عـن هذا الفيلـم الجريء الذي يمزج بين الكابوس والواقع، ولكن أيضاً بـين كونه مصوراً في فضـاءات طبيعية رحبة، وأيضـاً في منـاخ من المـكان المغلـق. في هذا الفيلـم، الـذي يمكن النظـر إليه أيضـاً على أنه ينتمـي إلى "السينمـا عـن السينمـا"، عـرف

الإبـداع

المخـرج في شكل خاص كيـف يدير ممثليه في شكل خلاّق كما عرف كيف يضبط إيقاع الفيلم. ولم يكـن غريباً، علـى أيّ حال، أن يفوز "بطلا" الفيلـم الرئيسيّان **مـريم الـراوي وعمر لطفي** بجائزة التمثيل في المهرجـان (حتى وإن كان عمـر لطفي قد فـاز بالجائزة عـن فيلم آخر مثّل فيه، وعرض في المهرجان نفسه).

ومـن المؤكـد هنـا أن السينمـا المغربيـة، بالأفـلام التي توقفنا عندها أو تلك التي مررنا بهـا سريعـاً، سينمـا تعيش اليـوم ديناميكية مدهشـة، وبخاصة علـى صعيد إنتـاج الأفلام (في العـام 2010، تحقـق المخطـط المبدئـي الـذي كان يتحـدث أوائـل العـام عـن إنتـاج عشريـن فيلمـاً طويـلاً، وضعفهـا مـن الأفلام القصيرة). لكن، في المقابل، ثمة دائماً نقاشات حـول "نقـاط ضعف" تتعلـق بتراجـع الثقافة السينمائيّة نفسها، وحركة نوادي السينما التي كانت ذات حـين في ذروة حضورها، خصوصاً علـى صعيد الصـالات. فـإذا كان صحيحاً، أن الجمهور المغربي يقبل أكثر وأكثر على مشاهدة الأفـلام المغربيـة (350 ألف متفـرّج في العام 2010)، فـإن السـؤال يطـرح حـول تراجع عدد الصـالات، ولاسيما في الأريـاف، حيث من أصل أكثر من 400 صالـة كانت موجودة في **المغرب** في الستينيّات، موزّعة بشكل منصف بين المدن والأرياف، لم يعد ثمة اليوم أكثر من 71 صالة. وفي مقابل هـذا التراجع، يعرف **المغـرب** تطوّراً في عـدد الأفلام الأجنبية ونوعيّتها (الأميركية بخاصة) التي تصـوّر في **المغرب** لتضحى أشبه "بمدرسـة" للتقنيّين، "تخـرّج" العشرات منهم ما يرفـد السينمـا المغربيـة بأجيـال متعاقبة من هـؤلاء التقنيّـين، الذين سرعـان ما نجدهم يسهمـون في النهضـة السينمائيّـة المغربيـة. هـذا كلـه هـو محـور النقاشـات السينمائيّـة المغربيـة في هذه الأيام، بقدر ما تشكّل الأفلام ومواضيعهـا محـوراً أساسياً أيضـاً، خصوصاً أن هذه المواضيـع، مع الانفتاح السلطوي تبدو أكـثر وأكثر جرأة، ولاسيمـا في تناول الحاضر والماضي المغربيّـين، بالنقد والكشف (كما في أفـلام مثـل "فينك الأيـام" **لإدريس شويكة**، و"الجامع" **لـداود ولاد السيـد**، و"عند الغجر" **لجيلالي فرحاتي**، وبخاصـة "ولاد البلـد" **لمحمـد اسماعيل** و"منسيـو التاريخ" **لحسن بن جلون**)

> إذا كان صحيحاً، أن الجمهور المغربي يقبل أكثر وأكثر على مشاهدة الأفلام المغربية (350 ألف متفرّج في العام 2010)، فإن السؤال يطرح حول تراجع عدد الصالات، حيث من أصل أكثر من 400 صالة كانت موجودة في المغرب في الستينيّات، لم يعد ثمة اليوم أكثر من 71 صالة.

السينما الجزائرية : عودة موؤودة إلى أمجاد الماضي

ثمـة أمر جدير بالتنويه ذات يوم بين بداية ستينيّات القـرن العشرين، أي بعد حقبة يسيرة من استقـلال **الجزائـر**، وأواسـط السبعينيّات، ولـدت بالتدريج وغالبـاً من رحـم الاستقلال، سينمـا عربيّـة في هـذا البلد وصلـت في بعض مراحلهـا إلى أن تشكّل منافسـاً رئيساً للسينما المصريـة، أمّ السينمات العربيّة بلا منازع. ولم تكـن تلك المنافسة على النوعية فقط، بل كانت أيضاً من الناحية الكمية. لا بل راحت **الجزائر**، ذات لحظـة، تدعـم أفلامـاً مصريـة ومشرقيـة بشكل عـام وتلتفت حتى ناحية قضايا **المشرق العربـي**، من قضية **فلسطين** إلى الحرب الأهلية اللبنانيـة التـي اندلعـت العـام 1975، فـكان **للجزائر**، تحديداً من خلال فيلم "نهلة" **لفاروق بلوفـة**، مساهمـة رئيسـة في سينماهـا. كذلك لابـأس مـن التذكير مـرّة أخـرى بـأن الإنتاج الجزائـري الرسمـي قـدّم إسهامـاً كبـيراً أيضاً في انبعـاث السينمـا السياسية علـى المستوى العالمي، بدءاً من فيلـم "زد" **لكوستا غافراس**. ولئـن كان قد أخذ على الأفـلام الجزائرية التي حقّقـت حتى أواسط عقـد السبعينيّات كونها لم تعـرف كيف تبارح قضايا الثـورة وبطولاتها، فـإن أفلامـاً "مبكـرة" مثـل "الفحـام" **لمحمد بوعمـاري** و"نـوة" **لعبدالعزيـز الطلبـي**، ثـم لاحقـاً "وقائع سنوات الجمـر" **لمحمد الأخضر حامينـا** (السعفـة الذهبية في **مهرجـان "كان"** 1975) وبخاصة "عمـر قتلته" **لمرزاق علواش**، أتـت لتعكـس الآيـة مقدّمـة أسئلـة ومرافعات حـول واقع ما بعـد الثـورة، ولكن أيضـاً حول



جـذور الثورة (كما حال فيلـم الأخضر حامينا المذكور).

علـى هذا النحـو إذاً، يبـدو تاريـخ السينما الجزائريـة شديد التنوّع الآن، إن نحن رصدناه، بشكل دقيـق. ويبدو لنا وكأنه تاريخ تباطأ في الحـدوث لكنـه خلّف عشـرات الأعمـال، وكذلك عشرات الأسماء الكبيـرة في عالم الفن السابع. والحقيقـة أنـه إذا كان متوقّعاً مـع ظهور فيلم "عمـر قتلتـه" (1976) والنجـاح الهائـل الذي حقّقـه، نقديـاً وجماهيريـاً، وفي الداخـل كمـا في الخـارج على السواء، أن يكـون ذلك منطلقاً لعصـر سينمائـي جديـد وصـل إلى سنّ الرشد وصـار مرتبطـاً بأسمـاء مبدعـين انتشـرت علـى الصعيـد المحلّـي والعالمـي، فـإن الـذي حـدث كان عكـس ذلـك. غـير أن الذنـب لم يكن ذنـب السينمائيّـين أنفسهم، بل ذنـب الأوضـاع السينمائيّة الجزائرية نفسها. والتي، إذ حصرت الإنتاج في يـد السلطات الحكوميـة وشركاتها ومعاملهـا، خلقـت ارتبـاكاً كبيراً منـذ نهاية السبعينيّـات مـع ارتبـاك الأوضـاع السياسية والسلطويـة بعد رحيـل **هواري بومديـن** رئيس **الجزائـر** الذي بموتـه ختم مرحلة مـن التطوّر الثقافي والاجتماعي والسياسـي في **الجزائر**.

طبعـاً لا يمكـن القـول هنـا إن الإنتـاج السينمائـي انتهـى مـع ذلـك الرحيـل، بـل هو تواصل وإن بوتائر سنويّة أقل، في وقت راح فيه أصحاب الأسماء الكبيرة في السينما الجزائرية يصمتـون أو يرحلون لأسبـاب متعدّدة، وغالباً إلى **فرنسـا** "البلد المستعمر سابقاً" والذي فتح ذراعيـه للسينمائيّين الجزائريّـين يقيمون فيه ويعملون. ولعلّ خير معبّر عن هذه الصورة فيلم "وداعاً يا ابن العم" **لمرزاق علواش**، الذي حقّقه هـذا المخرج في **فرنسا**، بعدمـا "أنهى" وجوده الجزائـري – مؤقّتـاً طبعاً – بتحقيـق فيلم عن شـاب جزائري يضطر للهجـرة إلى **فرنسا** لعدم قدرتـه علـى التأقلم مـع سلطة دينيّـة متشدّدة هيمنـت على المجتمـع الجزائري حتى من دون أن تهيمـن على السلطـة السياسية في هذا البلد.

وكـان ذلـك الفيلم "حومة بـاب الـواد" الذي بدا أشبه بإعـلان عن عدم إمـكان مواصلة العيش والإنتاج في الوطن.

بعـد "بـاب الـواد سيتـي" و "سلامـاً يـا ابـن العـم" حقق **علواش** عدداً مـن الأفلام في الخـارج، فيما كان عدد من كبـار السينمائيّين الجزائريّين صامتين محاولين العودة إلى وراء الكاميرا بين الحـين والآخر: من **فـاروق بلوفة** إلى **أحمـد الراشـدي**، ومـن **عبدالعزيز** طلبي إلى **محمـد الأخضـر حامينـا**، مقابـل أجيـال راحـت تتوالى، داخل **الجزائر** وخارجها أيضاً، ضمـن وتـيرة إنتـاج متفاوتة بين عـام وآخر. غـير أن المحصلة بعد ربع قـرن بدت أقرب إلى السلبيـة، كمّـاً ونوعـاً. ولكن، بمـا أن كلّ شيء لـه نهايـة، كان لا بـدّ للسينمـا الجزائريـة من النهوض من جديـد. ولربما كان هـذا مرتبطاً ببعضـ ليبراليـة اتّسم بها الحكـم في **الجزائر** خلال السنـوات الأخيرة، أو ببعضـ رغبة لدى السلطـات في الاستعانـة بالسينمـا لمحاربـة تشدّد كان المجتمـع الجزائـري قد بـدأ يضيق بـه جديـاً. وعلى هـذا النحـو، شهـدت السنوات الخمس السابقـة إعـادة إحيـاء بنـى الإنتـاج السينمائـي في **الجزائـر**، وصـولاً إلى تكريس ميزانيـة ضخمـة قبـل ثـلاث أو أربـع سنـوات لمناسبة اعتبار **الجزائر** عاصمة ثقافية. ولقد مكّـن جزء مـن هـذه الميزانية عـدداً لا بأس به من السينمائيّـين من تحقيق أفلام كان المأخذ علـى معظمها أنهـا عادت لتتحـدّث عن الثورة الجزائريـة بمنطق المليون شهيـد وما إلى ذلك، متخطية مئات المشكلات التي يعاني منها البلد بعد نصف قـرن من الحصول علـى الاستقلال. ومتخطيـة مستويـات إبداعيـة حقيقيـة كانت السينمـا الجزائرية وصلتهـا، وكذلك وبخاصة هنـا، متناسية إبداعات سينمائيّة حقيقية كان توصّل إلى إنتاجهـا جيل بأكملـه من مبدعين جزائريّـين ظهـروا في الخـارج وفي **فرنسـا** بخاصة.

غـير أن تلك الفـورة "الرسمية" و"الثورية"

يبـدو لـنا تـاريـخ السينما الجزائرية شديد التنوّع الآن، تاريخ تباطأ في الحدوث، لكنه خلّف عشرات الأعمال وكذلك عشرات الأسماء الكبيرة.

الإبــداع

سرعان ما همدت، من الناحية الكمية، ليعود كثر من السينمائيين الجزائريين، إلى البطالة. أما الذروة في هذا المجال فكانت في العام 2010، حين انتهى هذا العام السينمائي، وليس في سجل السينما الجزائرية سوى فيلمين جديدين، ناهيك بإنتاج مشترك مع **تونس**، هو فيلم "النخيل الجريح" **لعبد اللطيف بن عمار**، وهو فيلم يتحدث عن **معركة بنزرت في تونس** في العام 1961، والتي اعتبرها الفيلم – كما التاريخ الحقيقي – هماً مغاربياً مشتركاً. قد يكون صعباً هنا الحديث عن أهمية الفيلم (الذي نتحدث عنه في سياق السينما التونسية) غير أن اللافت حقاً فيه، هو أنه يسجل عودة ما، إلى الإنتاج المشترك بين بلدان عربية متجاورة، ما يفتح في هذا السياق آفاقاً جديدة وسعيدة.

هنا، وفي عودة إلى الإنتاج الجزائري السينمائي في العام 2010 تجدر ملاحظة أنه يكاد يقتصر على اسمين فقط، من بين عشرات الأسماء التي عرفتها السينما الجزائرية، داخلياً وخارجياً، على مدى تاريخها. فمن ناحية، لدينا **مرزاق علواش** (الذي، كما أشرنا أعلاه، افتتح السينما الجزائرية الجديدة قبل نحو ثلث قرن بـ"عمر قتلته") وفيلمه "حراقة" الذي حققه العام 2009 وعرضه في العام الذي نحن في صدده (2010). وفيه يعود إلى مسألة الهجرة التي شغلت سينماه طويلاً. ولكن هذه المرة، في تركيز على هجرة أخرى، من نوع لم يكن قد بدأ يطفو، بعد، على السطح قبل ثلث قرن: هجرة الشباب بحراً وسراً، إلى **أوروبا** بحثاً عن عيش وآفاق بدلاً من تلك التي باتت مسدودة في أوطانهم. طبعاً نعرف أن ليس ثمة ما هو جديد في هذا الموضوع الذي تناولته سينمات أفريقية، وإيطالية أيضاً، بشكل وافر خلال السنوات الأخيرة. غير أن **علواش** بتقنيته المميزة، تمكّن – على الرغم من عادية الطرح وضعف السيناريو – من تسخير لغته السينمائية والحسّ الشعبي الذي باتت سينماه تتميز به، لتقديم المأساة الكونية الجديدة، في قالب سينما مغامرات يمكنها أن توصل الرسالة بشكل بسيط. ومن هنا حقق فيلمه نجاحاً جماهيرياً، مقابل ردود الفعل النقدية التي لم تكن على المستوى نفسه من القبول، بل رأت في سينما **مرزاق علواش** كما عبّر عنها هنا، تراجعاً بيّناً عن سينماه القديمة.

وفي المقابل، إذا كان **علواش** قد مثّل "عودة" جيل قديم ما، من السينمائيين الجزائريين، بهذا الفيلم، فإن **رشيد بوشارب**، المبدع السينمائي الجزائري الآخر (الذي عمل وعاش معظم حياته حتى الآن في **فرنسا**، محققاً فيها وفي **أميركا** "باتون روج" حيناً وفي **لندن** "نهر لندن" حيناً آخر بعض أفلامه المميزة) كان أكثر توفيقاً من **علواش في آخر** ما حققه واعتبر فيلماً جزائرياً على الرغم من أن جزءاً كبيراً من الإنتاج كان فرنسياً. ونتحدث هنا عن فيلم "خارجون عن القانون" الذي كاد يكون ملحمة سينمائية حقيقية عن جانب من جوانب تاريخ الثورة الجزائرية. ففي هذا الفيلم الذي لم يتوقف منذ عروضه الأولى في "**كان**" 2010، عن تسجيل النجاح تلو الآخر، والفوز بالجائزة إثر الأخرى، عاد **بوشارب** إلى بدايات الثورة الجزائرية وبشكل يبدو متكاملاً مع واحد من أعظم الأفلام التي أرّخت لهذه الثورة، والذي سبقه إلى "**كان**" بثلث قرن، نعني "وقائع سنوات الجمر" **لمحمد الأخضر** حامينا الذي سبق وذكرناه). وإذا كان فيلم **الأخضر حامينا** نظر إلى تلك الثورة وبداياتها من الداخل، مركزاً على الصراعات الجزائرية/ الجزائرية بقدر تركيزه على الصراع الجزائري/ الفرنسي، فإن **بوشارب** فعل الشيء نفسه، ولكن انطلاقاً من نظرة إلى الخارج: من خلال ثلاثة شبان جزائريين اضطرهم عسف قوات الاحتلال إلى مبارحة الوطن، إما كجنود أو كعمال وما إلى ذلك. حتى عادوا والتقوا – بشكل أو بآخر – **في باريس** حيث صاروا جزءاً من – وشاهداً على –الصراعات الجزائرية/ الجزائرية والجزائرية/ الفرنسية نفسه في

انتهى العام السينمائي 2010 وليس في سجل السينما الجزائرية سوى فيلمين جديدين، ناهيك بفيلم مشترك مع تونس هو "النخيل الجريح".



فرنسا ذاتها. جاء "خارجون عن القانون" فيلماً ضخماً، شائكاً في موضوعه إنسانياً في سماته وجوهره. ولئن أسلفنا أنه كاد أن يكون ملحمة فإننا نوضح هنا هذه الـ"كاد": حيث قبل عامين كان **رشيد بوشارب** نفسه، في فيلم أقل جزائرية وأكثر فرنسيّة، قد فاجأ العالم كلّه وأدهشه، في دنوه (الفنّي بامتياز والذي اعتبر كلاسيكياً إلى حدود قصوى)، بفيلم "السكان الأصليون"، الذي تحدث فيه عن واحد من أكثر المواضيع صعوبة بالنسبة إلى العلاقة بين الفرنسيّين والجزائريّين المقيمين في **فرنسا**: موضوع المصير البائس الذي كان من نصيب عشرات ألوف الجنود الجزائريّين (والأفارقة الشماليّين عموماً) الذين شاركوا في الحرب العالمية الثانية في صفوف القوات الفرنسية وقوات الحلفاء، فكان لهم دور أساسي في تحرير **فرنسا** من النازيّين، ومع هذا صاروا منسيّين تماماً في **فرنسا** بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية، وباتوا مجرد قبور وأرقام، ليتحوّل أبناؤهم إلى هامشيّين وبائسين في فرنسا التي كان يخيّل إليهم أنهم أصبحوا جزءاً من تاريخها المجيد. نعرف طبعاً أن جائزة كبرى في "كان" كانت يومها من نصيب ممثلي الفيلم (وفي مقدمتهم **رشدي زم وجمال دبوس وسامي ناصري**). غير أننا نعرف أيضاً أن الرئيس الفرنسي، آنذاك، **جاك شيراك** أمر بعد أن شاهد الفيلم وسمع الضجيج السياسي والتاريخي الهائل الذي ثار من حوله، بإجراء تعديلات دستورية أعادت إلى سكان البلاد المستعمَرة سابقاً حقوقهم على **فرنسا**.

اليوم، قد لانكون من محبّي أفلام **بوشارب** من ناحية. وقد نكون من الذين يفضلون سينما **مرزاق علواش** القديمة، على جديده (للعام 2010) "حراقة"، غير أن هذا وذاك لا يمكنهما أن يمنعانا، بالتأكيد، من القول إن هذين الفيلمين، كلاً على طريقته، أعادا إلى السينما الجزائرية حيوية متجدّدة، وعوّضا معاً، عن خيبة كانت طاولت محبّي السينما الجزائرية إزاء البضعة عشر شريطاً التي كانت حققت خلال السنوات الأخيرة، من منطلقات رسمية، فلم تف بوعودها التي كانت، من الناحية الإعلامية، كبيرة. وكان حظها في ذلك كحظ المهرجان السينمائي الأكبر الذي يقام، سنوياً، في مدينة **وهران** الجزائرية. فإذا كان هذا المهرجان قد أقيم بدءاً من العام 2005، قد يعيد إلى **الجزائر** وهجاً سينمائياً عربياً، فإن السنوات التي مضت على وجود هذا المهرجان لم تتمكّن من أن تثبت له أقدامه وتجعله في صف أول بين المهرجانات العربيّة، وذلك على الرغم من كلّ النوايا الطيّبة التي رافقت وجوده.

السينما التونسية: زمن الحرية يطرح أسئلة المستقبل وغموضه

إذا كانت السينما المغربية قد عرفت، خلال السنوات الأخيرة، نهضة مدهشة، فإن هذا الازدهار إنما جاء، كما رأينا، بعد سنوات مخاض عسيرة وطويلة. في المقابل، عرفت الجزائر حركة معاكسة حيث إن هذا البلد الذي ظهر، بعد استقلاله مباشرة، بلداً سينمائياً، ليس على مستوى الداخل فقط، بل على مستوى الحراك السينمائي العالمي، يرزح منذ سنوات تحت أعباء أزمات متتالية كان الازدهار السينمائي من ضحاياها، حيث لم ينخفض الإنتاج وحده، بل انخفض حضور السينما في هذا البلد على الرغم من المحاولات الرسمية لإحيائه أو إعادة إحيائه. **الجزائر** معذورة في نهاية الأمر، فالتقلبات السياسية فيها خلال أكثر من ربع قرن، كان لابدّ لها أن تقضي على ازدهار فنّ كان كثر ينظرون إليه على أنه ترف ومن الكماليات. لكن، ما عذر **تونس**، التي كانت عرفت خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ازدهاراً سينمائياً يماثل في اتساعه وقوته ماعرفته **الجزائر**؟ بل يمكننا هنا أن نقول إن **تونس**، في الوقت الذي كانت فيه السينما الجزائرية تلفظ بعض أنفاسها، عرفت

الإبداع

مهرجان قرطاج العريق، الذي كان على مدى تاريخه أشبه بمرآة لجديد السينما التونسيّة، بدا في خريف 2010 كمرآة فارغة.

نهضة إبداعية حقيقية كان في مقدمة رموزها مخرجون سرعان ما حازوا على سمعة عالمية. فمن توقيع **فريد بو غدير** إلى **نوري بوزيد**، ومن محمود بن محمود إلى **مفيدة تلاتلي ورضا الباهي ومحمد زرن وناصر قطاري** وبخاصة **ناصر خمير** – ويمكن لهذه اللائحة أن تطول ضامّة كل تلك الأسماء المبدعة التي ورثت جيل المؤسسين (**عمار خليفي، عبد اللطيف بن عمار، إبراهيم باباي ورشيد فرشيو** بين آخرين)، حققت **تونس** عشرات الأفلام التي وضعتها ذات لحظة في خانة البلدان الواعدة سينمائياً، نوعياً وكمياً.

غير أن هذا كلّه كان قد تضاءل حضوراً وإنتاجاً، حين أعلن الرئيس السابق **زين العابدين بن علي**، خلال النصف الأول من العام 2010، هذا العام سنة السينما في **تونس**. ومن الواضح أن **بن علي** في إعلانه هذا، إنما كان يستجيب لمبادرتين، أولاهما مبادرة عدد كبير من مبدعي السينما والمهتمين بها في هذا البلد إلى الدعوة إلى مساندة نهضة سينمائيّة جديدة، كتتويج لنضال طويل تواصل منذ نحو ثلث قرن في سعيه لإيجاد مكانة حقيقية للسينما في المجتمع والاقتصاد التونسيّين. وثانيهما مبادرة رئاسية شخصية تحاول أن تكافئ بعض أهل السينما – والفنون الأخرى – في **تونس**، على عريضة وقّعها أكثر من ثلاثمئة منهم عشية تجديد ولايته (مجدّداً) داعين لمساندة ذلك التجديد.

مهما يكن من أمر، كان حظّ **بن علي** مع السينما وحظ هذه الأخيرة مع **بن علي**، سيئاً، حيث إن ذلك العام السينمائي الذي كان من شأنه أن يحقق حلماً فنياً تأسيسياً، انقلب إلى كابوس **لبن علي** نفسه، إذ ما إن انتهى العام حتى كان نظامه يلفظ أنفاسه تحت وطأة ثورة شعبيّة اندلعت بدورها تحت وطأة أوضاع اقتصادية وحقوق – إنسانية، ضاغطة، على إثر انتحار الشاب العاطل عن العمل **محمد البوعزيزي**، مفتتحة ما سيسمّى بـ"الربيع العربي". لكن الكابوس لم يكن من نصيب الرئيس وحده، بل كان من نصيب السينما أيضاً، حيث إن المضحك/ المبكي في الأمر هو أن أطرافاً عديدة من المنتفضين التوانسة، وبخاصة المتشدّدون منهم، ربطوا – ضمنياً – بين نظام **بن علي** وبين القرارات السينمائيّة فأرادوا أن يكون للسينما التونسية مصير الرئيس المخلوع نفسه، واضعين على اللائحة السوداء أسماء عشرات السينمائيّين الذين كان ذنب معظمهم يكمن في أنهم طالبوا الرئيس قبل خلعه بفترة بأن يهتمّ بالسينما فاستجاب. وهذا الواقع حرّك ثائرة السينمائيّين من الذين كانوا أصلاً ومنذ سنوات عديدة يناوئون الدكتاتور ويحققون أفلاماً تعبّر عن ذلك – مباشرة أو مواربة –. ولقد كان **فريد بو غدير** الناقد والمخرج المعروف، من أوائل الذين أثار ذلك الموقف استغرابهم، هو الذي بعد عودته من الخارج حيث كان يستشفي خلال الحقبة "الثورية"، صدمه أن يجد أن ثمة أطرافاً تطالب بإلغاء كلّ مكتسبات المهنة (التي حققها السينمائيّون بفضل عقود من النضال)، بحجة أنها تحققت في عهد **بن علي** ويجب أن تزول بزواله (وهنا نفتح هلالين لنذكّر بما حصل بعد انتصار حركة الضباط الأحرار في **مصر** العام 1952، حين أراد مسؤولو الإعلام الجدد أن يمنعوا أغاني **أم كلثوم** من أن تبثّ على أثير الإذاعة. وإذ علم قائد الثورة **جمال عبد الناصر** بالأمر يومها، استدعى المسؤولين وسألهم عن سبب المنع فقيل له: **أم كلثوم** كانت تغنّي للعهد الملكي البائد، فنظر اليهم بدهشة وقال: النيل والأهرامات كانت موجودة تبدع في زمن العهد البائد، فهل نمنعها هي الأخرى؟).

لقد بدا هذا الموقف في **تونس**، ما إن "نجحت" الثورة، مدهشاً في سلبيته. والأدهى أنه أتى في وقت كانت السينما التونسية تعيش أدنى لحظات هبوطها، حيث إن إجراءات **بن علي** الرسمية المستجيبة جزئياً لمطالب السينمائيّين، وإعلانه 2010 عاماً



للسينمـا في **تونس**، والحماس العام لـكلّ ما هـو إبداعي في حقبة بات يظهـر فيها نوع من التساهـل الرقابـي، كلّ هـذا لم يستطع أن ينتج أكـثر من فيلمين طويلين لا ثالـث لهما، ناهيك بنحـو دزينـة أو أكثر من أفلام قصـيرة. هذا إذا نحـن صرفنا النظـر عمّا يـراه البعض من أن نجاحات مخـرج فرنسـي، تونسـي الأصل، هو **عبـد اللطيـف قشيش في فرنسـا**، أو فنانة من مستـوى **هنـد صبري** التـي باتـت في **القاهرة** علامـة من علامـات السينما العربيّـة المميّزة، يجـب أن تعتبر شؤونـاً تونسية. فالحال أن **هند صبري** نفسهـا أطلقت خلال العـام تصريحات عـدّة تنعي فيهـا السينما التونسيـة، في الوقت الـذي كان فيـه قشيش لا ينـي يؤجـل تحقيق وعوده بالانصـراف إلى تحقيق أفلام مقبلة له في **تونس**.

كان شـيء ما قد انكسر منـذ سنوات، تحت ظـلّ البـلادة العامة التي نتجت عـن يأس كان مستشريـاً إزاء تغيـير سياسـي مـا في **تونس**. وكانـت **تونس** قـد فقدت بعض أكـثر المهتمين بالسينمـا فيهـا حماسـة (مـن أمثـال المنتـج **أحمـد بهـاء الديـن عطيـة** والناقـد للمؤسّسة **الطاهر شريعـة**) وكان قد شاخ، بعض الشيء، جيـل بأسـره فيمـا صمـت آخـرون. كان الأمر في حاجـة إلى أكـثر مـن ديناميكيـة مفتعلـة وآتيـة من فـوق، كي تنهض السينمـا التونسية مـن جديد. وهكـذا، حـين حلّـت دورة **مهرجان "قرطـاج"** أوائـل خريـف العـام – ومباشـرة قبـل انـدلاع الأحـداث –، كان مـن الواضح أن هـذا المهرجـان العريق، والـذي كان على مدى تاريخـه أشبه بمـرآة لجديد السينمـا التونسية، بات مـرآة فارغة. إذ، حتـى وإن كان قد عرض "كلّ الإنتـاج" التونسي أمام جمهور وضيوف أتـوا لـيروا أين صـارت تلـك السينمـا العريقة الواعدة المميّزة، لم يجدوا أمامهم سوى فيلمين طويلـين داخل المهرجـان (أحدهمـا مـن إنتاج العـام السابق) وهمـا "دواحـة" **لرجاء عماري**، و"دار جويد" **لعايدة بن عليا**، فضلاً عن فيلمين طويلين خارج المهرجان همـا "النخل الجريح" للمخضـرم **عبـد اللطيـف بـن عمـار**، ناهيـك بـ"نهايـة ديسمـبر" لمعز كمون، الـذي كان قد ظهـر قبل ذلك بعام تقريباً. لكنهم وجدوا كذلك عـدداً لا بـأس بـه من الأفـلام القصـيرة، وكمّاً هائـلاً من النوايـا الطيبة، التـي رأت أن إعلان **زيـن العابدين بن علي** 2010 عامـاً سينمائياً، يشـكّل حافـزاً لاندفاعـة مقبلـة. مهمـا يكن لا بـدّ من القـول إن هذا كان هو الجـوّ السائد بين شهـر أيار (مايو) من ذلـك العام – حيث كثرت الأخبـار المتداولة انطلاقاً من الجناح التونسي في القريـة العالميـة في مهرجـان "كان" في الجنـوب الفرنسـي –، وموعد انعقـاد **مهرجان "قرطاج"**. في ذلك الحين لم يصدق أحد، طبعاً، أن الوعـود حتى وإن لم تكـن في أصلها سراباً، لـن يقيّض لها أن تتحقق، ليس هذه المرّة بفعل تراجع مطلقـي الوعود، بل بفعل أحداث لم يكن أحد ليتوقّعها.

العام السينمائي التونسي في 2010 انتهى على غموض يقود إلى التساؤل: أيّ مستقبل للسينما في تونس بعد أن استعاد شعبها حريته؟.

خلال تلك الحقبة، ولدت عشرات المشاريع، وعـادت تطفو على السطح عشرات الأفكار. وقد لا نكـون مبالغين هنا، إن أشرنا إلى أننا خلال دورة **"كان"** وحدهـا سمعنـا بمشاريـع تتعلق بما يزيد على عشرين فيلماً، وسمعنا مسؤولين رسميّـين وغير رسميّين "يؤكـدون" أن الشهور المقبلـة ستشهد تحرك الكاميرات في غير مكان وعلى أكثر من صعيد. غير أن الوحيد الذي كان مقيمـاً على صمته في ذلـك الحين، كان المنتج التونسـي **طـارق بـن عمـار** الـذي يعمـل بشكل خاص بـين **تونس وأوروبا** وبعض المناطق الخليجيـة، لم يعد يشـيء ولم يتحدّث عن شيء. لكنّنـا سـوف نعـرف بعـد حـين أنه بعيـداً من النظريـات والوعـود، بعيداً من قـرارات الدولة، ورغبـات السينمـائيّين الطيّبـة، كان يعدّ لحراك سينمائـي مـن نوع متجدّد، يحـاول من خلاله أن يستعيـد أحلامـاً إنتاجيـة قديمة له. أحلامه كانـت حقّقـت قبل أكـثر من ربع قـرن حضوراً إنتاجيـاً وجغرافيـاً لـ **تونس** في نوع معيّن من السينمـا العالمية الضخمة، عـبر أفلام أنتجها

بن عمـار أو شـارك في إنتاجها، صـوّرت كلياً أو جزئيـاً في **تونس**. غـير أن حلمه وئد في ذلك الحـين بسبب المشكلات التي واجهـت تصوير فيلم "القراصنة" مـن إخراج **رومان بولانسكي**، والخسائـر التـي نتجـت عـن عـدم تحقيقـه أيّ نجاح تجاري. ونعـرف جميعاً الآن أنه لم يتبق من ذلك المشروع، إلى الديون التي تراكمت على منتجيـه بسببه، سوى المركب الشراعي الضخم الـذي بني ذات يـوم من أجل الفيلـم، لكنه الآن يطوف بين ميناء وميناء مزدهياً بنفسه شاهداً على حلم قديم. حلم سينمائي قديم.

هذا الحلم، وسـط صمته أوائل العام 2010، كـان **طارق بن عمار** يستعيده، ويستعدّ لتحقيقه ولكن في ظروف أخـرى وعبر مواضيع تبدو له أكثر جاذبية وفاعلية اليوم. كان **بن عمار** يريد، في الدرجـة الأولى، أن يجعـل وطنه تونس، من جديد، وطنـاً لحلمه القديم المتجـدّد هذا. وعلى هـذا النحو، أتـى بطواقم عمل ضخمـة، وبواحد من أكثر المخرجين الفرنسيّين عالمية ونجاحاً، بـل حتى مقدرة على تحقيق الضخم من الأفلام (**جـان - جـاك آنو**، صاحب الأعمـال الضخمة والناجحـة مثـل "اسـم الـوردة" عـن روايـة **أومبرتو إيكـو**، و"العاشق" عن رواية **مرغريت دورا**، و"العـدو عند البـاب" عن الحرب العالمية الثانيـة)، وبـدأ يصـوّر في مناطـق متنوّعـة، وصحراويـة بخاصـة، في **تونس** مشاهد فيلم "ذهـب أسـود" المأخوذ من روايـة مبكرة عن اكتشـاف النفـط في بعض مناطـق **الجزيـرة العربيّـة** (غير المحدّدة في الفيلم) والصراعات التي اندلعت، محلّياً وعالمياً، عند تلك البدايات. منذ بداية التصوير بـدا واضحاً كم أن **بن عمار** متفائل بـأن مشروعه سوف يعيـد الحياة، ولو مهنيـاً واقتصاديـاً، إلى نمط معـيّن من الحراك السينمائـي في **تونس**. غـير أن هذا كلّـه تبخّر بعد أيـام مـن انـدلاع الثـورة: فتصويـر فيلم ضخـم كهذا يريد منـه منتجه أن يكـون تكراراً لتجربـة فيلم "لورانس العرب" الذي أنتجه **سام شبيغـل** من إخراج **دافيد لين**، وصوّر جزئياً في **الأردن** خلال النصف الأول من ستينيّات القرن العشريـن، يتطلب هدوءاً وقـدرة على التخطيط الـذي لا تعيقه المفاجـآت أو تؤخـره الأوضـاع الأمنيـة. وهكـذا، إذ تبـيّن أن هـذا مستحيل في **تونس** إبـان انـدلاع الثورة، دخلـت **قطر** على الخط وانتقل مئات العاملين في الفيلم إلى **قطر** يصـورون مشاهده، محوّلـين "ذهب أسود" من مشروع لإعادة إحياء السينمـا في **تونس**، إلى مشروع لمحبّي هذا النوع من السينما في **قطر**، وبأموال قطرية.

من جديد، إذاً، تبخّر حلم المنتج المغامر، لكن **تونس** خسرت في الوقت نفسـه فرصـة جديدة. أمـا الآن وإذ انتهى العـام السينمائي التونسي على غموض لا يرتبط بمجرى الأحداث وحدهـا، بل كذلك بـالهويات الفكرية التي بدأت تتصارع انطلاقـاً من تلك الأحداث، يمكن العودة للتساؤل من جديد: أيّ مستقبل للسينما في تونس بعد أن استعاد شعبها حريته؟

السينما اللّبنانيّة: الحرب عادت...

شهدت مسيرة السينما اللّبنانية خلال أعوام النصف الثاني من عشريات القرن الجديد، نشاطاً لافتاً، إن لم يكن من حيث الحجم العام للإنتاج السينمائي، فعلى الأقل من حيث المستوى العام للأفـلام المنتجة. ولعـل الأكثر لفتـاً للنظر في تلك الأفلام - ومـن أبرزهـا "كاراميل" **لنادين لبكـي** و"فلافـل" **لميشـال كمـون**، إضافـة إلى شرائط **لغسان سلهـب** والزوجين جريج/**حاجي توماس وبهيج حجيج وسمير حبشي** - أنها في معظمهـا أتت متجـاوزة لهواجس الحرب التي كانت أقضّت مضجع كثر من سينمائيّي **لبنان**، منذ **مـارون بغدادي وبرهان علوية**، حتى **جان كلـود قدسـي وزيـاد دويـري ودانيـال عربيد**، خـلال العقـود الثلاثـة الأخـيرة علـى الأقـل. وهكـذا، انطلاقـاً - مثـلاً - من فيلم "كاراميل" و"فلافل" كان في وسع المراقبين الأكثر تفاؤلاً أن يـروا أن السينمـا اللّبنانية باتت قادرة على

> بـعـد فيلمـيّ "كـاراميـل" و"فـلافـل" كـان فـي وسع المراقبين الأكثر تفاؤلاً أن يـروا أن السينما اللّبنانيـة باتـت قـادرة على تجـاوز الحرب الأهلية وذكرياتها.



تجاوز الحرب وحتى ذكرياتها، لتغوص – حقاً – في موضوعات ما بعد الحرب. وإلى هذا يمكن أن نضيف أن نجاحات العام 2008 هذه، كان من شأنها – متضافرة مع عدد من الإنتاجات التجارية المتمثلة، بخاصة، في أفلام تلفزيونية (هزلية غالباً) وجدت طريقها إلى صالات السينما ساحبةً معها إلى تلك الصالات جمهوراً تلفزيونياً، ما كان في إمكان أفلام أكثر جدية أن تخرجه من أمام أجهزة التلفزيون في البيوت، كان من شأنها أن تشقّ دروباً جديدة ودائمة للنشاط السينمائي الإنتاجي في **لبنان**. بيد أن هذا – ويا للمفاجأة! – لم يحصل. إذ سرعان ما بدا موسم 2009 جافاً وغير قادر سوى على اجترار عروض السنة السابقة عليه ونجاحاتها. وهكذا، تبدّى، على ضوء تجدد التوترات السياسية والاجتماعية في **لبنان**، أن "المشروع السينمائي اللبناني" عاد يتأجل من جديد، فيما عاد المبدعون السينمائيون الشبان في **لبنان** يمارسون لعبة الانتظار الثقيلة وكلّ منهم يحمل مشروعاً جديداً يبدو – مرحلياً – عاجزاً عن تحقيقه. والحقيقة أنه لئن بدا التأجيل راجعاً إلى المسألة المالية، حيث إن الأزمة الاقتصادية العالمية التي اندلعت صيف 2008، حجبت الدعم الأوروبي الذي كان هو، في شكل وفي آخر، صاحب الفضل في تمويل معظم ما ذكرنا من أفلام. وطبعاً قد يكون لنا أن نتساءل هنا لماذا لم يقتبس السينمائيّون اللبنانيّون الشبان، تجربة **أسد فولادكار**، الذي كان قبل ذلك قد تمكّن من تحقيق واحد من أنجح الأفلام اللبنانية ("لما حكيت مريم") بمبلغ زهيد جداً، فخلق درباً جديدة؟

غير أن الاجابة عن هذا السؤال قد تفترض أولاً السؤال لماذا **فولادكار** نفسه لم يكرّر التجربة، بل إنه "أخفى" فيلماً تالياً حققه بالشروط نفسها تقريباً، ليتوجه إلى **القاهرة** حيث صار مخرجاً تلفزيونياً فيها لمسلسلات هزلية؛ نقول إذا كان تأجيل المشاريع السينمائيّة اللبنانية راجعاً إلى أسباب تمويلية في المقام الأول، فإنه كان في مقام آخر نتيجة لصدق فنّي يمكن هنا لفت النظر إليه: لقد كان السينمائيّون اللبنانيّون الشبان أمام مشهد سياسي واجتماعي لابأس بوضوحه عندما حققوا نجاحات الأعوام 2000–2008. أما في العام 2009، فإن الصورة السياسية الاجتماعية العامة راحت تبدو ضبابية بحيث شكلت مفصلاً انتقالياً غير واضح المعالم وسط انقسام اللبنانيين الحاد في استقطاب سياسي مرعب.

أمام مثل هذا الواقع تراكمت الغيوم، وراح كثر من الفنانين ذوي الحساسية الأعلى يتساءلون عمّا إذا لم تكن حرب لبنانية جديدة في الأفق. بدت الأمور هنا كما حالها بين 1969 – توقيع اتفاق القاهرة بين المقاومة الفلسطينيّة والجيش اللبناني – وبين 1975، و اندلاع الحرب الأهلية والفلسطينية/ السورية والفلسطينية/ السورية/ اللبنانية، التي ما إن صارت حقيقة حتى راحت تخلق سينماها الخاصة.

طبعاً لن نزعم هنا أن هذا كلّه كان ذا تأثيرات تلقائية، أو أن الوعي السينمائي العام بدا مستشرفاً لكلّ هذه الوضعية ومستتبعاتها، لكننا ستزعم أنه مع إطلالة العام 2010، راحت الأمور تبدو واضحة وصار في إمكان عدد من السينمائيّين اللبنانيّين الأكثر وعياً أن يعودوا إلى مشاريعهم وكاميراتهم، ليستعيدوا من خلال نتاجاتهم الجديدة، بعض السمات الأكثر خطورة وسوءاً في مسار "الحروب" اللبنانية. ولعل **نادين لبكي** تبدو الأكثر حساسية في هذا السياق، حتى وإن كان الفيلم الذي صوّرته – ولم تنجزه – خلال العام 2010، لن يعرض إلا في العام التالي 2011 وعنوانه "هلق لوين؟". وهو فيلم كانت فكرته واتت **لبكي** إبان أحداث العامين 2006 و2007، حين تناهى إلى انتباهها إمكانية عودة الحرب. طبعاً "هلق لوين؟" سنترك الحديث عنه إلى العام التالي. فقط أشرنا إليه كتمثيل على حساسية

سينمائيّة التقطت الخطر. وهو يلتقي في هذا، بالطبع، مع أفلام عدّة راحت تظهر – وتعرض – تباعاً في العام 2010، بادئة شهوراً قبل ذلك منسحبة على العام 2011، وذلك لسبب قد لا نكون في حاجة إلى شرحه تفصيلياً بعدما فعلنا ذلك في مقدمة هذا التقرير. ومهما يكن من الأمر هنا، وفي تقدير تقريبي، يدمج بخاصة عروض **مهرجانات أبو ظبي، ودبي، والدوحة**، بعروض العام التالي، سنجد هنا أمامنا عدداً لا بأس به من أفلام لبنانية يمكن ربطها بإنتاج العام 2010. واللافت أن هذه الأفلام، في معظمها حققت نجاحات مهرجانية مهمّة، ونال معظمها جوائز المهرجانات التي عرضت خلالها. ومن هنا كان من حق الناقدة **فيكي حبيب**، أن تقول في مقال لها في جريدة "الحياة" (2010/1/24) أن العام 2010، كان عربياً، عام السينما اللّبنانية بامتياز. وهي للتأكيد على قولها ذكرت كيف أن دورة ذلك العام **لمهرجان أبو ظبي** منحت جائزتيه الأساسيّتين للسينما العربيّة إلى اللّبنانيّين **بهيج حجيج** عن فيلمه "شتي يا دنيي"، **ورانيا عطية** – شراكة مع الأميركي **دانيال غارسيا** – عن فيلمهما "طيب خلص يلا". كما أن **مهرجان القاهرة** منح جائزة أفضل سيناريو للّبناني **جورج هاشم** عن فيلمه "رصاصة طايشة" الذي نال أيضاً جائزة المهر العربي في **مهرجان دبي**. أما **مهرجان الدوحة** فمنح اللّبناني/ السويدي **جوزف فارس** جائزة أفضل فيلم عربي عن فيلمه "مرجلة". ولقد شهد العام أيضاً جولات فيلمين لبنانيّين آخرين – ونجاحهما النسبي – في مهرجانات أخرى، وهما "كلّ يوم عيد" **لديما الحر** و"12 لبناني غاضب" **لزينة دكاش**. والحال أن الصورة بدت، مع مثل هذه الأفلام منتشرة في مهرجانات عديدة، وكأن ثمة إنتاجاً سينمائياً كثيفاً في **لبنان**. ومهما يكن فإن هذا يبدو صحيحاً نسبياً بالنسبة إلى بلد اعتاد ألا ينتج أكثر من ثلاثة أفلام في العام. فإذا أضفنا إلى هذا كلّه فيلماً كندياً – لا شكّ مع ذلك في لبنانيّته، كتابةً وأجواءً وموضوعاً – هو "حرائق" للكندي **فيلنوف**، من كتابة **وجدي معوض**، اللّبناني/الكندي الذي يعتبر واحداً من أبرز الكتّاب المسرحيّين في اللّغة الفرنسية حالياً، وإذا أضفنا أيضاً فيلماً يصوّره **فؤاد عليوان** عن طفولته خلال الحرب الأهلية اللّبنانيّة في **بيروت**، يصبح من المنطقي القول إن السينما اللّبنانيّة تبدو ناهضة بعدما مرّ العام الذي وصف بأنه "استراحة المحارب". بيد أن الأهم من هذا هو الإشارة التي يحملها كلّ من هذه الافلام، أو العدد الأكبر منها على الأقل. فنحن إذا كنّا أشرنا إلى أن فيلم "هلق لوين؟" **لنادين لبكي**، عاد إلى الحرب اللّبنانية بعد غياب (عبر حكاية "رحبانية" تدور أحداثها في ضيعة معزولة يبدو الرجال فيها تواقين للحرب والنساء مرتعبات منها يحاولن ردع الرجال عنها)، فإن هذه الإشارة تنطبق على الأفلام الباقية، ولو من طريق تذكّر الحرب والتذكير بويلاتها: فيلم "شتي يا دنيي" **لبهيج حجيج** يطاول واحدة من المعضلات الأكثر بؤساً التي نتجت عن الحرب اللّبنانية: قضية المخطوفين والمغيّبين قسراً والأسرى، من خلال عودة واحد منهم إلى دياره وزوجته، ولكن أيّ عودة؟

أما فيلم "رصاصة طائشة" **لجورج الهاشم** فيدور على مشارف الحرب الأهلية واصفاً ما يشبه مقدماتها من خلال حكاية عائلية تدور في البيئة المسيحيّة (مرّة أخرى تجرؤ السينما اللبنانية على تسمية الأمور بأسمائها). أما "حرائق" فإنه على الرغم من كنديته، والتباسه الجغرافي – الذي يعمّم الصورة لتعميم المضمون–، يبدو لبنانياً ممسوساً بالتراجيديا الاغريقية في تلمسه ما تتركه الحرب من جراح ومآس على الحياة العائلية والفردية. أما بالنسبة إلى "طيب خلص يلا"، فإنه، حتى وإن ابتعد عن الحرب بعض الشيء، وفي بعده المباشر على الأقل، فإنه يقدّم التفاتة ما، إلى الواقع اللّبناني الذي شكلت الحرب جزءاً من



عوامل دماره، وذلك – هذه المرّة – من خلال حكاية عائلية تبدأ من **طرابلس** (شمال لبنان) لتصل إلى **بيروت**.

لقد أتى العام 2010 في السينما اللبنانيّة غنياً بالوعود والإنجاز، لكنه أتى أيضاً جرس إنذار حقيقياً ليثبت مرّة أخرى أن السينما، حين تعبّر عن نفسها بصدق، تبدو الفن الأكثر حساسية. ولئن كنّا ذكرنا هنا الإنتاجات المتعلقة بالأفلام الروائية الطويلة، فإننا نشير أيضاً إلى أن هناك أفلاماً قصيرة حققت في لبنان في العام نفسه، وبعضها حقق بفضل – وعلى هامش – الميزانية التي خصّصتها **وزارة الثقافة اللبنانية** لتظاهرات "بيروت عاصمة عربيّة للكتاب"، حيث حقّق عدد من السينمائيّين، ومن بينهم **جوسلين صعب**، شرائط دارت حول التاريخ الثقافي اللبناني بشكل خاص.

السينما السورية: الرقم متواضع لكنه قياسي

إذا كانت الحياة السينمائيّة في **لبنان**، كما رأينا، تدور وتدور حول الحرب والسينما الأردنية كما سنرى، تدور حول نشاطات عمليّة، تتضمّن تصوير أفلام أجنبية في هذا البلد بشكل خاص، والحياة السينمائيّة المصرية تدور حول الفرز الدائم والمتزايد بين إنتاج سينمائي تجاري وآخر فنّي ومستقل. فيما يدور النشاط السينمائي العراقي في المنافي غالباً، فإن القسم الأهم من النشاط السينمائي في **سورية**، يدور حول الثقافة السينمائيّة مباشرة، من دون أن يكون لهذا علاقة واضحة بالإنتاج السينمائي نفسه. أما الجديد في العام 2010، بالنسبة إلى السينما السورية، فهو دخول القطاع الخاص على الإنتاج بعد غياب طويل. فمنذ سنوات عديدة، مع استثناءات نادرة (منها قبل ثلاثة أو أربعة أعوام إنتاج **نادر الأتاسي** لفيلم "سالينا" عن مغنّاة "هالة والملك" لـ الأخوين رحباني، علماً بأن الأتاسي نفسه كان قبل عقود منتج ثلاثة أفلام لـ **الرحابنة وفيروز في لبنان** – "بياع الخواتم"، "سفربرلك"، و"بنت الحارس"). وهكذا، لم يعد على السينمائيّين السوريّين أن يكتفوا بأن تتيح لهم مؤسّسة السينما السورية الفرصة لإنتاج أفلام. وهو أمر كان يضطرهم إلى الانتظار طويلاً بين فيلم وآخر. في العام 2010، إذاً وصل عدد الأفلام المنتجة إلى رقم غاب منذ سنوات طويلة: حقّق في سورية 4 أفلام روائية طويلة. وإذا كان الطابع الفنّي والفكري لهذه الأفلام، ينتمي كالعادة إلى ما يحمل نكهة ثقافية، فإن النشاط الثقافي الذي أشرنا إليه أول هذا الكلام هو في مكان آخر: في مهرجانين باتا يقامان بشكل منتظم. أولهما وأهمهما هو الرسمي "**مهرجان دمشق**" الذي صار منذ سنوات طويلة "مؤسّسة سينمائيّة" حقيقية: والثاني مهرجان آخر غير رسمي بات يتّخذ لنفسه مكانة أساسية في خارطة الحياة الثقافية في **سورية** وهو "**أيام سينما الواقع**" الذي ينظمه ويشرف عليه فريق عمل شاب يعمل خارج الأطر الرسمية. هذا "المهرجان" يحتفل كلّ عام بجديد السينما الشابة بالتعاون مع مؤسّسات أجنبية ثقافية، عارضاً أفلاماً تنتمي إلى السينمات الطليعيّة والمستقلة من وثائقية وقصيرة تحمل كلّها همّاً يكاد يكون واحداً هو الهمّ السينمائي كما يعبّر عنه سينمائيّون آتون من أنحاء كثيرة من العالم. ومن المؤكد أن هذا "المهرجان" يضخّ دماً جديداً في شرايين الحراك السينمائي السوري، من دون أن يعني هذا غياب هذه الدماء عن "**مهرجان دمشق**"، الأكثر رسمية بكثير، والذي، على الرغم من كلّ ما يقوله مناوئوه عنه، يظلّ واحداً من أفضل المهرجانات العربيّة في انفتاحه على جديد سينمات المنطقة، و"اكتشافه" سينمات آسيوية من الصعب التعرف إليها، في أمكنة أخرى. غير أن المهمّ في هذا السياق هو أن "مؤسّسة السينما" التي تنظّم المهرجان، سنوياً بعدما كان في الماضي، مرّة كل سنتين (بالتناوب

الإبداع

مع **مهرجان "قرطاج" في تونس**)، تجعل من أيام المهرجان مناسبة لتوزيع نحو 24 إلى 25 كتاباً تصدرها من سلسلة "الفن السابع" التي تعتبر محطة أساسية في نشر الثقافة السينمائيّة، ليس في **سورية** وحدها، بل لدى القراء العرب المهتمين بشكل عام. وإصدار هذه الكتب التي تزداد أهمية عاماً بعد عام، سواء أكانت مترجمة أم مؤلفة، يجعل من مؤسّسة السينما السورية، أكبر وأفضل ناشر لكتب الفنّ السابع في العالم العربي، خصوصاً أن الكتب من توقيع كتّاب ونقاد ومؤرخين ومترجمين، آتين من معظم البلدان العربيّة.

إذن، في مجال المهرجانات ("دمشق" و"أيام سينما الواقع"، ناهيك بالأسابيع السينمائيّة الدورية والدوارة، التي تقيمها مؤسّسة السينما نفسها، ولاسيما في صالات تملكها في مدن وبلدات عديدة)، وفي مجال إصدار الكتب، تكاد **دمشق** تكون أنشط عاصمة عربيّة. ولكن ماذا عمّا هو أساسي في هذا كلّه؟ ماذا عن الأفلام السورية نفسها؟

القســم الأهــمّ مــن النشاط السينمائي السوري يدور حول الثقافة السينمائيّة مباشرة، مـن دون أن يكون لهذا علاقة واضحة بالإنتاج السينمائي.

على الرغم من أن الدولة زادت من حجم الميزانية الرسمية المخصّصة لهذا القطاع (نحو 135 **مليون** ليرة سورية، أي ما يعادل نحو **ثلاثة ملايين دولار** وهو رقم يعتبر ضخماً ولا سابق له، في المقاييس السورية)، فإن الإنتاج السوري، في مجال الأفلام الروائية الطويلة، كما في مجال الأفلام القصيرة، يظلّ متواضعاً، حتى وإن كان وصل في العام الذي نحن في صدده إلى مستوى مرتفع نسبياً. كما أشرنا، فمن المعروف أن "المؤسّسة العامة للسينما" – وهي المنتج الأساس للسينما السورية –، اعتادت أن تموّل، كلياً في أغلب الأحيان وجزئياً في بعضها، ما يتراوح بين فيلمين أو ثلاثة في العام، وبشكل شبه منتظم – على الأقل منذ تسلُّم الناقد المعروف **محمد الأحمد** إدارة المؤسّسة. هذا ما أتاح لنحو 20 فيلماً أن تحقق خلال السنوات الأخيرة، قد لاتكون في معظمها تحفاً سينمائيّة، لكنها أعمال تقف عادةً فوق المستوى المتوسط في خارطة السينمات العربيّة وتحمل تواقيع مبدعين صاروا أسماء بارزة، في هذه الخريطة، مثل محمد ملص و**أسامة محمد عبد اللطيف عبد الحميد** وصولاً إلى **واحة الراهب** وغيرها.

ومن هنا، إذا كان الإنتاج السينمائي السوري قد وصل إلى أربعة أفلام في العام 2010، فإن هذا اعتبر أمراً حسناً، بخاصة أنه تضافر مع إنتاج، لابأس بتميّزه في مجال الأفلام القصيرة، وصل إلى أكثر من عشرة أفلام برزت منها – بحسب إجماع النقاد الذين شاهدوها – أعمال مثل "الوصية الحادية عشرة **لموفق قات** و"أثر الفراشة" **لفجر يعقوب**، و"إنفلونزا" **لرياض مقدسي**، و"الفصول الأربعة" **لنيفين الحرك**.

ولكن هنا، وفي العودة إلى الأفلام الروائية الطويلة الأربعة التي تحققت خلال هذا العام، سيلفت نظرنا حقاً أن واحداً فقط من هذه الأفلام كان من إنتاج القطاع العام (أي المؤسّسة). أما الثلاثة الباقية فاثنان منها من إنتاج شركة "ريل فيلمز" التي يديرها السينمائي المعروف **هيثم حقي**، لحساب محطة "أوربت" التلفزيونية، وهما "مطر أيلول" **لعبد اللطيف عبد الحميد** (صاحب نتاجات متواصلة برزت، من إنتاج مؤسّسة السينما، خلال السنوات السابقة)، و"روداج" **لنضال دبس** الذي كان سبق له أن حقّق قبل سنوات فيلمه الأول "تحت السقف" من إنتاج القطاع العام (المؤسّسة أيضاً). أما الفيلم الثالث فهو "دمشق مع حبي" **لمحمد عبد العزيز**، من إنتاج شركة "الشرق". وأما الفيلم الذي أنتجه القطاع العام في سنة 2010، فهو "حراس الصمت" **لسمير ذكرى**.

بين القطاعين العام والخاص، إذاً، تمكّنت السينما السورية من أن تضيف إلى رصيدها أربعة أفلام جديدة، مبرزة حضوراً لا بأس به في المهرجانات، المحليّة والعربيّة. لكن المشكلة، هنا، لا تكمن في الكمّ، وذلك لأن



ثمـة في الأمر سـؤالاً يطرح نفسه بقـوة: ما هو المستـوى الحقيقي لهذه الأفـلام الأربعة؟ وهل أضافـت جديداً إلى رصيد هـذه السينما؟ ثم أيّ مكانـة كانت لهـذه الأفلام معاً، لـدى الجمهور وفي مجـال استقبـال النقـد لهـا؟ صحيـح أن الدورة الأخيرة **لمهرجان دمشق السينمائي** حيث كان العرض الأول لـ"حراس الصمت" "نوّهت" بـالفيلم، غير أن كـثراً رأوا في هذا التنويه تحية موجهـة إلى مؤسّسة السينما لتمكّنها، وسط كلّ الصعـاب مـن إنتاج الفيلم، أكـثر منه تحية إلى الفيلـم نفسـه. وصحيـح أن "مطر أيلـول"، نال شهادة برونزية في المهرجان الدمشقي، غير أن مقارنة بسيطة بين أفـلام أخرى **لعبد اللطيف عبـد الحميـد** (صاحب "مطر أيلـول") السابقة وهـذا الفيلـم ستقول لنـا إن هذا المخـرج سجّل تراجعـاً، في لغتـه السينمائيّة علـى الأقل، عما كانت عليه هذه اللغـة في تلك الأعمال السابقة مثـل "نسيم الـروح" و"مايطلبـه المستمعون"، ولاسيمـا "ليالي ابـن آوى". بـل لربما كان في إمكاننا أن نقول إن "مطر أيلول" يقترب من لغة التلفزيون أكثر ممّا مـن لغة السينمـا، حتى وإن كان هـو نفسه قد قـال عن فيلمه قبـل عرضه: "إنه يروي بصيغة جديدة في الشكل والمضمون قضايا الحـب وحكايا الناس الذيـن نصادفهم في حياتنـا اليوميـة، مـن دون أن ننظـر إلى خصوصياتهم" معتبراً فيلمـه تحية إلى **دمشق** والعـازف الراحل **محمد عبد الكـريم** أكثر من أيّ شيء آخر. والحقيقة أن **عبد اللطيف**، ينطلق في هـذا الفيلم – كعادتـه في كلّ أفلامه –، من فكـرة خلاقـة، وفي رأسـه أماكـن وشخصيات وتفاصيل تعـد بالكثير. لكنّه إذا كان في معظم أفلامه القديمة وفى بوعوده، فإنه هنا كان أقلّ وفـاءً بهـا. ومن هنا لم يحقّق "مطر أيلول" إقبالاً جماهيرياً كبيراً، وكان عليه أن ينتظر عروضه التلفزيونيّة قبل أن يكتشفه الجمهور العريض.

إذا كان **عبـد اللطيـف عبـد الحميـد** قـد اختـار **دمشق** القديمة منطلقـاً لفيلمه العاطفي "مطر أيلول" هذا، فإن سمير ذكرى توقف عند دمشـق سنـوات خمسينيّـات القـرن العشرين، ليجعلهـا المحطـة الزمنية/المكانيـة، لفيلمـه "حراس الصمت" الذي يمكـن اعتباره، بشكل أو بآخـر، أول محاولة سينمـائيّـة جدية للنهل، سينمائيـاً، مـن أدب **غـادة السمـان**، حيث إن الفيلـم مأخـوذ مـن روايتها المسمـاة "الرواية المستحيلة – فسيفسـاء دمشقية". واللافت في تجربـة **سمير ذكرى** الجديدة هـذه هو أن الفيلم بعدما اكتمل صار في الإمكان نسبه إلى سينما مستقلـة من نوع خاص، حيث إن ذكرى بعدما كان رشّـح نجومـاً سوريّـين معروفـين للقيام بـالأدوار، عاد واستبدلهـم بشبّان جدد. كما أن ضيـق الحيّز المكاني للرواية التي تدور أحداثها في الخمسينيّـات استهـدف تفـادي اضطـراره بناء ديكورات بعدما فقـدت العاصمة السورية روح تلك الأزمنـة القديمة. ولعلّ من الضروري أن نشير هنـا إلى أن **ذكرى** لا زال على تفضيله اقتباس أفلامه من الأدب، إذ ها هو هنا يتعامل مع نصّ **لغادة السمـان**، بعدما كان تعامل في أفـلام سابقة له، مـع **صبري موسـى**، المصري في "حـادثـة النص متر"، ومـع **فيصل خرتش**، في "تـراب الغربـاء" (عن حياة **عبـد الرحمن الكواكبي**). بيد أن هذا كلّه لم يشكّل نقطة جذب للمتفرجين خارج المهرجانات بمعنى أن فيلمه لم يحقـق نجاحاً تجارياً كان متوقعاً ولو بفعل وجود اسم **غادة السمّان**، على الملصق، وأدبها على الشاشة.

وفي الوقـت الذي يقول فيه نقّـاد سوريّون (منهـم **إبراهيم حاج عبدي**) إن فيلم "روداج" **لنضـال دبس** لم يتمكّـن من تعزيز الموقع الذي كان هـذا الأخير قد حقّقه لنفسـه بفضل فيلمه السابق "تحت السقف" كمـا أن الفيلم "لم ينل إقبالاً جماهيرياً"، برز فيلم **محمد عبد العزيز** "دمشـق مع حبي" كفيلم جريء سياسياً، أكثر من كونـه فيلماً مقبولاً نقديـاً أو فنياً، أو حتى جماهيريـاً. والجـرأة هنـا، تتعلق بتقـديم فيلم حـول موضـوع كان يحيطـه نوع مـن الصمت والتابو: اليهود السوريون. إذ في هذا الفيلم تابع

على الرغـم من أن الدولـة السـورية زادت مـن حجـم الميـزانية المخصّـصة لقطاع السينما (نحـو 3 ملايـين دولار)، إلا أن الإنتاج السوري يظلّ متواضعاً.

الإبداع

عبد العزيز، من خلال موضوع روائي، حكاية عائلة من اليهود السوريّين، الذين انتقلوا خلال العقود التي تلت إعلان دولة **اسرائيل**، إلى دول أوروبية عديدة، انطلاقاً من تلك الحارة الأليفة التي كانت العائلة تعيش فيها وسط **دمشق**، في تجانس مع بقيّة الطوائف ومع الوطن تاركين وراءهم ألبير، تاجر الشرقيات، وابنته هالة. وألبير يبقى صامداً في **دمشق** حتى اللحظة التي يصبح فيها البقاء عسيراً عليه فيقرّر السفر ليعترف لابنته في المطار بأن حبيبها المسيحي (نبيل) لم يمت في الحرب اللبنانية كما قال لها. للوهلة الأولى يبدو هذا الفيلم على شيء من التعقيد ولاتنقصه الجرأة كما أسلفنا، غير أنه في مقابل الجانب الأنتروبولوجي الجيد في الفيلم يبدو منضوياً على أيّ حال ضمن إطار أفلام بدأت تحقق بكثرة في **بلدان عربية** عديدة، لتعيد النظر في النظرة إلى اليهود العرب الذين هاجروا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، إما اقتناعاً أو قسراً بشكل لم يكن وارداً قبل سنوات قليلة. كان محرماً، إلى درجة أن دمشق نفسها منعت فيلم **نوري بوزيد** "ريح السد" لمجرد أن فيه شخصية يهودية إيجابية.

واضح أن هذا كلّه يحسب للسينما السورية الجديدة. غير أن هذه الفضيلة، إذ لم تتضافر مع تجديد فنّي، وكذلك مع جهود حثيثة لإيصال الفيلم السوري الجديد، أيّ فيلم سوري جديد، إلى جمهور حقيقي معنيّ به، لن تساعد هذه السينما الطموحة، والتي لاتفتقر إلى الجرأة والجديّة، على أن تكون حالها في الأعوام المقبلة أفضل من حالها هذا العام.

السينما الفلسطينيّة : كلّ فيلم أشبه بمعجزة صغيرة

إذا كان من الصعوبة بمكان عادةً، تحديد التاريخ الدقيق لظهور معظم الأفلام العربيّة، فإن الصعوبة تزداد حدّة، إن نحن تعاملنا مع السينما الفلسطينيّة. فبالنسبة إلى هذه السينما، وإذ تختلط المشاريع بالأفلام المحققة، والعروض التجارية بالعروض المهرجانية، وجوائز التعاطف "القومي" و"السياسي" و"الأبوي" بتلك التي تمنح عن جدارة فنّية إبداعية حقيقيّة، يصبح من الضروري دائماً التنبّه إلى أن "المؤرخ" قد يضمّ إلى عام معيّن، أفلاماً حققت في عام آخر سبقه. وسبب هذا غالباً هو ذلك الاختلاط، الذي يمنح أيّ شريط فلسطيني هوية عاطفية تفوق قيمة هويته الزمنية. فاليوم مثلاً، حتى وإن كنّا نعرف أن آخر ما أنتج المخرج الفلسطيني المميّز **إيليا سليمان**، يعود إلى العام 2009، حين أنجز وعرض "آخر" أجزاء ثلاثيّته ("سجل اختفاء" و"يد إلهية" وأخيراً "الزمن المتبقي")، فإننا لا يسعنا أن نتحدث عن العام الذي نحن في صدده هنا، 2010، من دون أن نأتي على ذكر **إيليا سليمان** عموماً، و"الزمن المتبقي" على وجه الخصوص. وكذلك الحال بالنسبة إلى فيلم مثل "أمريكا" **لشيرين دعيبس**، أو "**المر والرمان**" **لنجوى نجار**، مع أن فيلم **دعيبس** ينتمي إلى العام الذي سبقه وكانت عروض فيلم **نجوى نجار** إلى أواخر العام 2009. مهما يكن، إذا كان فيلم **نجوى نجار** هذا، قد نال معظم الجوائز التي فاز بها في العام 2010، فإن هذا يبرّر، بشكل مطلق، الحديث عنه في هذا التقرير. وكذلك الحال بالنسبة إلى فيلم **ميشال خليفة** "زنديق"، وحتى فيلم "عيد ميلاد ليلى" **لرشيد مشهراوي**.

على أيّ حال، الحديث عن **ميشال خليفي** يأتي دائماً في أوانه، لمجرد أن نتذكّر أنه صاحب الريادة في الولادة الجديدة للسينما الفلسطينيّة. وكان ذلك أواخر سبعينيّات القرن الفائت وبدايات العقد الذي يليه، حين حقّق وعرض تباعاً خلال سنوات قليلة ذينك الفيلمين اللّذين "أعادا" تأسيس السينما الفلسطينيّة، بعدما كان الأفضل من بين إنتاجاتها سابقاً، إما في أيدي مبدعين عرب (**كتوفيق صالح في** "المخدوعون" عن نصّ **لغسان كنفاني**، و"كفرقاسم" **لبرهان علوية**)،

ميشال خليفي هو صاحب الريادة في الولادة الجديدة للسينما الفلسطينيّة في أواخر سبعينيّات وأوائل ثمانينيّات القرن العشرين.



أو في أيدي مناضلين كان الشريط السينمائي بالنسبة إليهم، مجرد سلاح في "الكفاح المسلح".

مع **ميشال خليفي**، في وثائقيّه الطويل الأول "صور من ذاكرة خصبة" ثم في روائيّه المتميز "عرس الجليل"، ولدت السينما الفلسطينيّة الحقيقية التي ستزدهر خلال العقود التالية، على يديه، في سلسلة أفلام متفاوتة القوة، وصولاً إلى "زنديق" الذي سيضمّ بقوة إلى إنتاجات العامين الأخيرين، وكالعادة سيتجوّل في المهرجانات إلى أبد الآبدين. ومن هنا، بالتالي، كانت **عودة خليفي** إلى الظهور، وبعد غيبة، خلال 2009–2010، في فيلمه الجديد، أحد أبرز الأحداث السينمائيّة الفلسطينيّة في الآونة الأخيرة. وكانت مناسبة، مثلاً، ليقول: "لاشك في أن أكثر السينما تحرّراً، اليوم، هي تلك التي يصنعها أفراد فلسطينيّون. وهذه فرصة تاريخية يجب أن نستغلها بذكاء. خصوصاً أن الحرب مع **إسرائيل** تفرض علينا أن نحاكي حتى سينما العدو. ولا أكشف سراً حين أقول إنه بعد نجاحنا في توظيف سينمانا المتحرّرة على الصعيد العالمي، راح الإسرائيليّون يبحثون عن آلات مجابهة جديدة للتصدّي لسلاحنا الجديد والفعال هذا، وفرضوا موازنات محدّدة على بعض الدول الأوروبية لمساعدتهم. والأكيد أننا سنربح في هذه المعركة لأن العدل والحرية والحق إلى جانبنا". والحال أنه، من دون أن يوافق المرء خليفي على كلّ استنتاجاته، يمكن تأييده حين يتحدث عن ردّ فعل السينما الإسرائيلية على وجود "السينما الفلسطينية الجديدة" وكذلك على أن من المحتم ربح الفلسطينيّين لهذه المعركة، مع ملاحظة أن "السينما الإسرائيلية الجديدة" التي تجري الإشارة إليها هنا، تشكّل من الخطر على **إسرائيل** بقدر ما تشكّل السينما الفلسطينية الجديدة. بل ثمة من النقاد الأميركيّين والأوروبيّين المعنيّين من يرى تشابهاً، في الجوهر، بين السينما الفلسطينيّة وتلك الإسرائيليّة الجديدتين.

مهما يكن، فإن ما يعبّر عنه **خليفي** – من مضمون كلامه – إنما هو ذلك الحضور المدهش للسينما الفلسطينيّة، والذي شكّل العام 2010، بضآلة إنتاجه في تراجع للوتيرة مدهش، حيزاً للتفكير وإعادة التفكير فيه، شكلاً ومضموناً، ولاسيما بعدما باتت السينما الفلسطينيّة في حاجة، أكثر وأكثر، إلى مواضيع جديدة، أقل ما يمكن أن يطلب منها، هو أن تواكب جرأة في الطرح عبّرت عنها من ناحية "ثلاثية **إيليا سليمان**، ومن ناحية أخرى أعمال مثل "أمريكا" و"المر والرمان" وحتى سابقهما "ملح هذا البحر". كلّ هذه من إخراج نساء فلسطينيّات يبدو إقبالهنّ على تحقيق أفلام روائية، ضخّاً لدماء جديدة في شرايين سينما باتت راسخة، وباتت لها أفلام/ علامات (من أعمال **إيليا سليمان**، إلى وثائقيات **ميّ المصري**، فشرائط **هاني أبي أسعد ورشيد مشهراوي**... إلخ).

وخلال مرحلة إعادة النظر وإعادة التقييم التي كان عليها العام 2010، الذي تميّز بمساع لكلّ الأسماء البارزة في التاريخ المعاصر للسينما الفلسطينيّة، لإيجاد تمويل لمشاريع ترسم بدقة وهدوء (لعلّ أبرزها فيلم "زنديق" الذي يكاد يكون نوعاً من سيرة **ميشال خليفي** الذاتية، من طريق لعب **محمد بكري** دور مخرج يسعى لتحقيق فيلمه...)، توالت المهرجانات المحلية في "الداخلين" الفلسطينيّين (**غزة ورام الله**) متناحرة في ما بينها أحياناً، متجاهلة بعضها البعض في أحيان أخرى (لافت في هذا الصدد أن يقول من في **غزة** أن مهرجان أفلام – شديد التواضع على أيّ حال – أقيم فيها هو الوحيد المعبّر بصدق على الروح الفلسطينية!!)، كما توالى تحقيق شرائط وثائقية حول مواضيع عدّة، لم يكن لأيّ عمل من بينها بروزٌ حقيقيٌ، إنما كان لها في معظمها ضجيج إعلامي يتعرض فرض نفسه باسم القضية والتعاطف السياسي معها،

الإبداع

مـا مـن شأنه أن يعيدنا، إلى زمـن ما – قبل – "صور من ذاكرة خصبة" و"عرس الجليل".

إذاً، بين صياغـة مشاريع، من دون التمكّن – مؤقتـاً كمـا نأمـل – من تحقيقهـا، (وترقّب الحصول على جوائز واهتمـام بذلك المهرجان الصغـير في **إسبانيا** (كومبوستيلا)، حيث كان ثمة شبه تفرّد في الحضور للسينما الفلسطينيّة، أو بذلـك الآخر الذي أقيم خلال العام نفسه، في أضنـة في **تركيـا**، وركّـز اهتمامه بـدوره على السينمـا الفلسطينيّـة وأقام نـدوة خاصة فيها وبالتالي، عبر حضـور فلسطينيّ كبير في شتّى المهرجانـات الصغـيرة بمـا فيهـا **ساندانس**، الطليعي الأميركي)، مرّ عام هادئ على السينما الفلسطينيّـة. برزت فيه أسماء جديدة، أو نصف جديدة، بأعمال متوسطة القيمة، وبرزت إلى حدّ أن **نجـوى نجـار**، بعد نجاحـات سابقة في غير مهرجـان خليجـي، تمكّنت في دورة العام من **مهرجان الرباط في المغرب**، من انتزاع الجائزة الكبرى، جائزة **يوسف شاهين**، عن فيلمها "المر والرمـان" متفوّقة علـى نحو دزينـة من أفلام عربيّة أخرى، وبخاصة مغربية. كما فازت ممثلة الفيلم **ياسمين المصري** بجائزة أفضل ممثلة في مهرجان مسقـط السينمائي السادس عن الفيلم نفسـه، في الوقـت الذي فاز فيه فيلـم "صداع" **لرائـد أنضوني**، وهو فيلـم وثائقي كان عرض قبـل ذلـك في **مهرجـان ساندانس** الأميركـي، بجائـزة "التانيـت" الذهبي للأفـلام الوثائقية في **مهرجـان "قرطـاج"**. أما فيلـم "تذكرة من عزرائيل" **لعبـدالله الغول**، فسافر من **غزة** إلى **دبي** ليفوز بجائزة تقديرية وهو فوز لابأس بـه، إذ تزامـن مـع فوز فيلـم "بدرس" **لجوليـا باشا** بجائـزة الجمهور الفضيـة في مهرجان **برلين**، كما عرض وفاز في مهرجانات أخرى.

يبدو واضحاً أن النجاحات الفلسطينيّة من الناحية الإنتاجية، تكرّس الحضور المتطوّر لسينما تُصنع في المنافي، الداخلية والخارجية، حيث إن ظهور كلّ فيلم من أفلامها أشبه بمعجزة صغيرة.

واضـح هنا أن هذه النجاحات وغيرها، في العـام الفلسطينـي الأكـثر صمتاً، مـن الناحية الإنتاجيـة، يكرّس الحضـور المتطـوّر لسينما تصنع في المنافي، الداخلية والخارجية، ويبدو ظهـور كلّ فيلـم مـن أفلامهـا، أشبـه بمعجـزة صغـيرة. ولعلّ في إمكاننـا أن نختم هذا الكلام بالقـول إن العـام 2010 كان، انطلاقاً من هذه المقدمـات كلّها، أشبه بمنطلـق لنشاط نأمل أن يتجـدّد في الأعوام التاليـة، ليرسخ أكثر وأكثر، سينمـا صـارت تبـدو، في حضورهـا وخرقها للتابـوات، والتفاف محبّـي السينما من حولها ليس لمجرد أنها فلسطينيّة، سينما حقيقية في هذا العالم الافتراضي إلى حدّ كبير.

السينما في الأردن: حراك مدهش لإنتاج محزن في ضآلته

إذا حكمنـا على السينما الأردنية من خلال نشاطـات المهتمين بها، خلال مهرجان "كان" السينمائـي، ولاسيمـا مـن مسـؤولي الهيئـة الملكية الذين يتولّون شؤون الجناح الأردني في القرية العالمية التي تقـام وتنشط على هـامش التظاهرات الرئيسة في المهرجان، سوف يخيّل إلينـا للوهلـة الأولى وبسرعـة أنّنـا في صـدد التعامـل مع واحدة من أكـثر السينمات نشاطاً في المنطقـة العربيّة، باستثنـاء **مصر والمغرب**. فالحركـة تبـدو، عـادةً، في فسحـة "السينمـا الأردنية" هـذه، وكأنها تشي بـأن ثمة إنتاجاً ضخمـاً في **الأردن**. ومع هذا لـو تحرّينا تاريخ السينما الأردنية، منذ بداياتها أواسط ستينيّات القـرن العشرين وحتى الآن، سـوف يدهشنا – دهشـة سلبيـة بالطبـع – أن نكتشف أن مجمل الإنتـاج السينمائـي الأردني، في مجال الأفلام الطويلـة، لايتجاوز في عدد أفلامه عدد أصابع اليديـن. ومـع هذا يحـقّ للمهتـم الأردني بالفنّ السابـع أن يعتـبر بلـده بلـد حـراك سينمائـي لابأس بـه. ويعود هذا إلى تنوّع في هذا الحراك يسير في اتجاهات عدّة، أقلّها أهمية وحضوراً، لعبـة الإنتاج نفسها. ولعلّ أول هذه الاتجاهات أهميـة، وأقدمهـا تاريخيـاً، استخـدام **الأردن** وتضاريسـه ومناخـه، مكانـاً لتصويـر العديد من الأفـلام الأجنبية على أراضيـه. ولئن كان هذا الاستخدام، الذي قد لانجد مثيلاً لـه في الكم والنوعية، إلا استخدام أفلام أميركية وأوروبية



كثيرة، أراضي المغرب وتونس لتصوّر فيها العديد من مشاهد هذه الأفلام، إن لم يكن أفلاماً بأكملها، قد بدأ في **الأردن** خلال النصف الأول من ستينيّات القرن العشرين، حيث صوّر العديد من المشاهد الخارجية الأساسية من فيلم "لورانس العرب" **لدايفيد لين**، فإنه لايزال متواصلاً بقوة حتى اليوم. وتزداد الوتيرة خلال السنوات العشر الأخيرة بفعل كثرة الأفلام المحقّقة حول حروب **الخليج**، ولاسيما الحرب العراقية. حيث يؤدي تشابه الطبيعة المورفولوجية بين **الأردن والعراق**، والاستقرار السياسي، والتسهيلات التي تقدّمها السلطات الأردنية المعنيّة، للأفلام التي ترغب في أن تستخدم **الأردن** بديلاً من **العراق** أو الصحارى العربيّة وما شابه تحفيزاً لهذا النشاط. والحال أن هذا الحراك يسير دائماً على خطى "لورانس العرب" وبضعة أفلام صورت من بعده (مثل الإيطالي – اللّبناني المشترك "عاصفة على الصحراء")، خالقاً كادرات بشرية ماهرة لدى أردنيّين عملوا في تلك الأفلام، ورغبات دائمة في ولادة مشاريع سينمائيّة أردنية خالصة. وتصل هذه الرغبات إلى ذروتها حين يفوز فيلم ما صوّر في **الأردن بأوسكار** أو بجائزة مشابهة (كما كانت الحال مع فيلم "خزانة الأسى"، **لكاترين بيغالو**، الذي فاز بأوسكارات 2010)، ما شكّل مصدر فخر للمهتمين الأردنيين، انطلاقاً من أن الصحارى والمدن التي ظهرت في الفيلم، على أنها عراقية، إنما كانت أردنية، بحيث اعتبر الفيلم، من ناحية مواربة، فيلماً "أردنياً"، والنصر نصراً أردنياً.

طبعاً، من الواضح أن الأردنيّين لايحبون الاكتفاء بهذا، وهم يتطلّعون دائماً إلى نهضة سينمائيّة "حقيقية". في انتظار ذلك، يتوجّه حراكهم، بعد تصوير الأفلام العالمية في بلادهم، ناحية نشاطات العروض التي تقدّم، اساساً، من خلال مؤسّستين كبيرتيّ النشاط تخلقان بشكل متكامل، تلك النشاطات التي باتت تقدّم **الأردن** كوطن لهواة السينما، حيث تقدّم بشكل منتظم **عروض** تصحبها نقاشات **أمام جمهور متعطش**. هاتان الهيئتان هما **"الهيئة الملكية"**، و"مؤسسة **عبدالحميد شومان**"، اللّتان تعتبران محاولتين جديتين لإحياء تقاليد نوادي السينما، بعدما بدأت هذه التقاليد تختفي من عواصم عريقة في هذا المجال في معظم أنحاء العالم. أما التوجّه الثالث، فيكمن في دعم إنتاج أفلام قصيرة، بل حتى أحياناً، مساعدة أفلام طويلة عربيّة أو غير عربيّة. والحقيقة أن هذه التوجهات الثلاثة – على تواضعها قياساً إلى طموحات "أهل السينما" وتطلعاتهم في الأردن – هي التي تعطي النشاط في الجناح **الأردني في مهرجان "كان"** ذلك البعد التي ينمّ عن حراك أردني سينمائي.

وفي جزء من هذا الإطار، يلفت النظر أن تضمّ لائحة الأفلام المصوّرة **في الأردن**، في العام الذي نحن في صدده (2010) ثمانية أفلام، يختلط فيها التلفزيوني (المحقق سينمائياً بشكل أو بآخر) مع الروائي الطويل، والأردني مع الأوروبي والأميركي. والقصير مع الطويل. والأفلام المصوّرة هي – بحسب لائحة وفّرتها بيانات **"الهيئة الملكية الأردنية للأفلام"**–: "بدوي" **لايغور فولوشي (روسيا)**، "بديل الشيطان" **للوران لي تامهوري (بلجيكا)**، "نخبة القاتل" **لغاري مكندري (أستراليا)**، إضافة إلى فيلم "السلام بعد الزواج" الأميركي من تحقيق العربيّين **بندر البلوي وغازي البلوي** والشرائط الأردنية "7 ساعات فرق" **لديما عمرو**، و"الجمعة الأخيرة" **ليحيى عبدالله** و"مدن الترانزيت" **لمحمد حشكي**، من دون أن ننسى اهتمام قناة الجزيرة للأطفال بالتصوير **في الأردن** من خلال العمل المعروف باسم "مع التيار"، الذي يقدّم بوصفه إنتاجاً بريطانياً. ولعلّ في إمكاننا هنا أن نضيف فيلمين طويلين أردنيّين صوّرا **في الأردن** في العام السابق 2009، لكن عروضهما المحليّة والعالميّة كانت في العام 2010،

إذا تحرّينا تاريخ السينما الأردنيّة، سيدهشنا أن نكتشف أن مجمل الإنتاج الفنّي، في مجال الأفلام الطويلة، لا يتجاوز عدد أصابع اليدين.

الأردنيّون لايحبّون الاكتفاء بتصوير الأفلام الأجنبية في بلادهم، بل هم يتطلّعون إلى نهضة سينمائيّة "حقيقيّة".

وهمـا "الشراكسة" لمحي الدين قندور، و"هذه صورتي وأنا ميت" لمحمود المساد.

وهنـا، في مجـال استكمال هـذه اللائحة، قـد يكـون في إمكاننا أيضـاً، أن نضيـف إليها خمسـة أفلام ولدت وبـدأ العمل عليها في العام 2010، لكـن تفصيل الحديث عنها لن يكون قبل العام المقبل وهي، في الناحية الأجنبية، جديد **ريدلي سكوت** "بروميثيوس" (**الولايات المتّحدة**) و"هاملتـون" **لكاثريـن وينفيلـد** (**السويـد**) و"العامـل الفيروسي" **لدانتي لام** من **السويد**، إضافـة إلى ثـاني تجربـة في الروائـي الطويـل لـلأردني **أمين مطالقة** (صاحـب الفيلم الأردني النـادر "كابـتن أبو رائـد") "المتحـدون". وهو يقدّم، على أيّ حال بصفته إنتاجاً أميركياً، كما حال فيلم **آن ماري جاسر** الفلسطينيّة (صاحبة "ملـح هذا البحـر") "لمـا شفتك" الـذي يقدّم، بدوره بوصفه إنتاجاً أميركياً.

وفي خاتمـة هـذا الـكلام عـن السينمـا في **الأردن**، قـد يكون مفيـداً، أن نتوقف لحظة عند النشاطـات السينمائيّـة، مـن عروض وندوات وسجـالات وتكريمـات، قامـت بهـا "**الهيئـة الملكية**" وحدها خلال العام 2010، حيث تقول لائحـة بتلك النشاطات إن مـا لا يقلّ عن أربعة منهـا أقيمـت في كلّ شهر، بحيث شملت العام كلّه وتنوّعـت بصورة يحسد **الأردن** عليها حقاً. وهي، إذا أضيفت إلى نشاطات **مؤسّسة شومان**، تشكّل حراكاً حقيقياً، يأتي ليعوّض على ضآلة الإنتاج الأردني الخالص، كما على تراجع حال العروض السينمائيّـة في الصـالات (وهو أمر يتجلّى بشكل أفضل في الجداول المرفقة).

خـلال العام 2010، والحقبة اليسيرة التي سبقته، ظهرت السينما العراقيّة بوصفها السينما الأكثر حضوراً في المهرجانات العالمية والأكثر حصداً للجوائز.

السينما العراقية تكريس في الخارج وتجاهل في الداخل

خلال العـام 2010، والحقبـة اليسيرة التي سبقتـه، ظهـرت السينمـا العراقيـة بوصفهـا السينما العربيّة الأكثر حضوراً في المهرجانات العالميـة، وبوصفهـا واحـدة مـن السينمـات العربيّـة الأكثر حصـداً للجوائز، والأكـثر إثارة للسجـال. ومـع هـذا إن سألـت مواطنـاً عراقياً عمّـا يعرفـه عن هـذه السينمـا التي تقـدّم في "العالم الخارجي" باسم بلده، لن يحير جواباً. وذلك بالتحديد لأن الأفـلام العراقية المنتشرة علـى خريطة المهرجانات، ليس لها أيّ صدى حقيقي في "الداخل" لا من ناحية العروض (إذ لا صـالات في المدن، حتى، لتعرضها للجمهور العريض)، ولا مـن ناحيـة التأثـير في الحياة الاجتماعيـة. بل لعلّ من المفيد أن نذكر هنا أن الانفصال بين سينما **العـراق** ومعظم مكوّنات الشعـب العراقـي، بـات مـن القـوة بحيـث إن "قـراراً" صدر بتحريم دراسة مـادة التمثيل في أكاديمية الفنـون الجميلة، مرّ من دون أن يأبه له أحد؛ إلا من الدوائر الفنّية والأكاديمية، التي – بدورها – لم تجد أيّ مساندة في احتجاجها. وطبعاً لن يكون مـن الضروري هنا أن نتحدّث عـن تراجـع شعبـي مـا. فالحقيقـة أن **العراق** وعلـى الرغـم مـن أن الإنتـاج السينمائـي فيه يعـود إلى بداية الخمسينيّات، ثم على الرغم من نهضة – مدعومـة من السلطات على عهد حكم **البعث وصدّام حسين** – لا يمكنه أن يعتبر بلداً ذا تقاليـد سينمائيّـة. إذ دائماً ما كان ثمة شبه انفصال بين جمهور كان يفضّل دائماً السينما المصريّـة والهنديّـة، وإلى حـدّ مـا، السينمـا الأميركيـة، علـى أيّ سينمـا محليّـة، وبين تلك الأفـلام التي كانت، بشكل مبكـر، بدائية، ثم – أيـام الدعم السلطوي – صارت إما أيديولوجيّة أو متمحـورة حول "بطـولات" الزعيم وقصص حياتـه، محقَّقـةً في معظـم الحـالات، مـن قبل أصحـاب مواهـب حقيقيّين كان عليهـم إما أن يـدوروا في فلـك النظـام وأيديولوجيتـه، أو أن يصمتـوا أو يرحلوا، فيؤتى بـدلاً منهم بقامات سينمائيّـة مصريّـة، أو غـير مصرية، تحقق ما هو مطلوب (مثلاً حين حقّـق الراحل **صلاح أبو سيف** فيلماً أيديولوجياً عن "القادسية" لتجنيد الشعب أيديولوجياً ضد "الفرس" إبان الصراع العسكري معهم، كما فعل توفيـق صالح حين حقـق "الأيـام الطويلة" عن حياة **صدّام حسين**،



في واحـدة مـن أكبر سقطـات أيّ مبـدع عربي حقيقي على الإطلاق).

طبعـاً في خضم ذلك كلّـه، انتقلت المواهب العراقية بشـكل كلّي (**قيس الزبيدي وحكمت لبيب وقاسم حول**) أو جزئي (**فيصل الياسري**) إلى الخـارج، بينمـا بقـي في الداخـل مبدعون انحنـوا أمـام العاصفة وحققوا أفلامـاً حاولوا فيها أن يقلّلوا من حجم التنازل (**محمد شكري جميـل**). أما الذين هاجـروا إلى الخارج (وعمل معظمهـم ضمـن إطـار النشاطـات السينمائيّة لـ**منظمة التحريـر الفلسطينيـة**) فسيكونون النـواة لجيل مـن السينمائيّين عمـل أفراده في المنـافي – الأوروبيّة غالبـاً –، فاختلط لديهم الحسّ السياسـي المعارض بتوجّـه فنّي لافت. كمـا شاركـوا في مهرجانات صقلت مواهبهم وساعـدت بعضهم علـى أن يكونوا نـواة حركة نقديـة مميّـزة. والحقيقـة أن أبنـاء هـذا الجيل، هـم الذيـن مـا إن زال حكـم **صـدّام حسـين والبعـث**، حتى تسلموا مقاليد السينما العراقية، أكاديمياً، أو إخراجاً. ومن بين إنتاجات الشبّان الأصغـر في هـذه الأجيال ولدت أفـلام عراقية عديـدة، كان المجـال الأساسـي للتعـرف إليها المهرجانات والعروض التلفزيونيّة الأوروبية. أي الخـارج بشـكل رئيس. وهو خـارج تعامل معهـا، أول الأمـر، بأبوية وتعاطـف سياسيّين طالمـا أن **العـراق** وحروبهـا ومآسيهـا كانـت في الواجهـة.. لكّنه مع تميّـز أفلام عديدة منها، فنّيـاً وفكرياً، راح يعتاد التعامل معها بأشكال أكـثر منطقيّة وسينمائيّة. ولسوف يزيد من هذا التوجه، أن الفواصل والحدود بين ما هو عراقي – على النمط الكلاسيكي – من ناحية الهوية، ومـا هـو مدعوم تحت الخانـة العراقيـة باتت مرتبكـة. ولاسيما من ناحيـة العنصر القومي، حيث إن حصـول **إقليـم كردستـان** علـى حكم ذاتـي، ملتبس بعض الشيء، خلـق ديناميكية سينمائيّـة كرديّـة تجـاوزت الحـدود العراقية، فصار يمكن، مثلاً، إدخـال مبدع إيراني، كردي الهويـة مثل **بهمان قبـادي**، في خانـة السينما العراقيـة، ناهيك بأن مبدعـين أكـراداً، كانوا غابـوا عـن **العـراق** طويـلاً، بحيـث بـات مـن الممكـن – بفعل إرادة سياسيّة مناهضة لنزعة البعـث السلطويّة والإقصائيّة – عدم اعتبارهم عراقيّـين، عـادوا إلى "عراقيـة مـا..". ليس من شروطهـا أن ينطـق الفيلـم بالعربيّـة (**شوكت أمين، هيـنر سليم**...). ويمكن القـول منطقياً إن هـذا أضاف غنىً وتنوّعاً إلى سينما عكست هذا في الخارج، إنما من دون أن يكون ثمة انعكاس مماثـل لـه في الداخل. ولعلّ هـذا ما كمن خلف بعـض أصوات كانـت تتعالى محتجـة، في كلّ مـرة يقدّم فيها فيلم كـردي باسم **العراق** حين لايكـون ناطقاً بالعربيّة. غـير أن هذا الضجيج كان لابدّ له من أن يخفت في نهاية الأمر، أمام حقائـق جديـدة كشفت أن **إقليـم كردستان في العـراق** يكاد يكون الجهة الوحيـدة "الرسمية" في هـذا البلد التي تقدّم دعمـاً حقيقياً للسينما العراقية الجديدة.

في هـذا الإطار واستناداً إلى هذه الخلفيات التـي لا بـدّ مـن أن تبحـث بشـكل أعمـق عنـد وضـع أيّ تأريـخ مطـوّل للمسألـة السينمائيّة في **العـراق**، جـاء العـام 2010 عامـاً مفصلياً بالتأكيـد، بالنسبـة إلى السينمـا العراقيـة الناهضة، التي بقدر مـا تجذّرت فنّياً، وبقدر مـا راحـت ترتقـي فنّياً، وجدت نفسهـا أمام مأزق وجودهـا ونجاحهـا: ففي السنتـين الأخيرتين تضاءل الاهتمام الأوروبـي بالقضية العراقية –أمنياً وسياسيّاً – بالتواكب مع أزمات **أوروبا** (وغير **أوروبا**)، الماليـة الخاصة. ولقد أدّى هذا إلى تضـاؤل الدعـم الـذي كان السينمائيّـون العراقيّـون ينعمـون بـه ويتمكّنـون عـبره من مواصلة تحقيق أفلامهـم، وبالتالي إلى ازدياد الصعوبات في وجه هذه الأفلام التي لم يتمكّن دعـم المهرجانـات الخليجيـة (**دبـي، أبوظبي، الدوحة**)، مـن إزالتها إلا جزئيّـاً.. وربما تحت وطأة تنازلات راح المبدعـون يقدّمونها. ولعلّ هـذا يكمـن في خلفية مـا رصـده المهتمّون من أن العـام 2010، شهـد طـوال الشهـور الأولى

منه تباطؤاً في الحراك، راح يتصاعد مع انتهاء العام، أي مع حلول موعد المهرجانات الخليجية الأساسية الثلاثة. وكان علامة ذلك، فوز **شوكت أمين** بجوائز عديدة عن فيلمه "ضربة البداية" (أحداثه عراقية لكنه ناطق بالكردية) خلال الفترة السابقة، أما جديد العام فكان عرض **عدي رشيد** لفيلمه الروائي الطويل الثاني "كرنتينة"، الذي لفت الأنظار حقاً، كما أن الأخوين **عطية ومحمد الدراجي**، بادرا خلال تلك الفترة إلى عرض الأجزاء المنجزة من الفيلم الوثائقي "في أحضان أمي" مزودين بمكانة أساسيّة في السينما العراقية الجديدة – بل حتى في السينما العربيّة الجديدة –، كان حظي بها فيلم "ابن بابل" من إخراج **محمد**، وإنتاج **عطية**. ولعل من المهمّ هنا أن نشير إلى أن هذا الفيلم المتميّز (ونتحدث، طبعاً، عن "ابن بابل") ظلّ طوال العام 2010 يدور بين المهرجانات ويحصد الجوائز (تحدث الناقد العراقي المقيم في **السويد**، **قيس قاسم**، عن مشاركة "ابن بابل" في أكثر من 15 **مهرجاناً** في شتّى أنحاء العالم، ونيله دعم بعض كبرياتها من **برلين** إلى **ساندانس** و **روتردام**...) ومنها جائزة مجلة "فارايتي" الأميركية التي سمّت مخرجه "مخرج العام 2010 لمنطقة الشرق الأوسط".

طبعاً، لا يمكننا أن نختم هذا الكلام هنا من دون أن ننقل عن المعنيّين بالسينما العراقية واقع أن "الدولة ظلّت بعيدة عن هذا الحراك، وأبعد ما يكون عن المبادرة إلى دعم إنشاء صالات واستعادة حال الاهتمام السينمائي بشكل عام، حتى أكاديمياً، وترويجاً ودعماً للمشاركة في مهرجانات وعروض خارجية". ولعل هذا، من ناحية ما، كان في صالح السينما العراقية، على المدى البعيد، حيث إن غياب هذا الدعم الحكومي، في العام 2010، كما في ما سبقه، أجبر المبدعين الحقيقيّين على ابتكار أساليب إنتاج وتوزيع أتت – على ندرة اكتمالها – في صالح جعل "سينما المؤلف" الخط المسيطر على الحياة السينمائيّة العراقية، سواء أكان ذلك في الداخل أم في المنافي، أو حتى في **إقليم كردستان**، حيث حرية التعبير أكبر وترسّخ الوعي الفنّي والجمالي أكثر وضوحاً.

> ابتعاد الدولة العراقية عن الحراك السينمائي جاء لمصلحة السينما العراقية، لأنه أجبر المبدعين الحقيقيّين على ابتكار أساليب إنتاج وتوزيع صبّت في صالح "سينما المؤلف".

وفي ظلّ هذا كلّه، وفي وقت تكاثرت فيه المشاريع السينمائيّة العراقية المصمّمة لأزمان مقبلة أفضل، على شكل أفلام يسعى كثر، مخضرمين أو جدداً، لتحقيقها، أو على شكل مهرجانات، من بينها واحد أقيم في **بغداد** نفسها، ويحمل اسمها، بدءاً، تواصل "أكاديمية بغداد السينمائيّة" بإدارة **ميسون الباجة جي وقاسم عبد**، بحسب ما يؤكد الناقد **قيس قاسم**، نشاطها وسط مناخات شديدة الصعوبة وحافلة بالعراقيل، أي مناخات تكاد تكون درامية إنما راسخة أكثر وأكثر وسط غياب أيّ مبادرات أخرى من هذا النوع. ويؤكد **قاسم** أن درامية هذا الوضع الذي تعيشه هذه الأكاديمية – التي تبدو واحة أمل وسط بيئة معادية –، هي ما دفع الهولندية **شو شين تان** إلى إخراج فيلم وثائقي حمل عنوان "مدرسة بغداد للسينما"، عرض في غير مهرجان مسلطاً الضوء على واقع الحياة السينمائيّة العراقيّة.

السينما في بلدان مجلس التعاون الخليجي

إذا كان من المنطقي في المجال الذي نتحدث عنه هنا، أي مجال النشاط السينمائي خلال **العام** 2010 في شتى أنحاء **العالم العربي**، أن نتناول نشاط الفنّ السابع هذا في بلدان **مجلس التعاون الخليجي** في سياق واحد، طالما أن ثمة أكثر من مجرد تشابه في المجتمعات وسياقات التطوّر، فإن ما لا بدّ من الإشارة إليه قبل أيّ شيء آخر، هو أن ثمة أسباباً عديدة أخرى للنظر في حال كلّ بلد من بلدان **المجلس** على حدة. وذلك، بالتحديد، لأن المصائر السينمائيّة تختلف بين بلد وآخر، وليس فقط بفضل القوانين ودروب التطوّر التي



تتعلق بكلّ بلد. بل لأن ثمة، في الأصل، مواقف رسمية ومجتمعية تتمايز، إلى درجة أنه في الوقت الذي لاتزال فيه العروض السينمائيّة، في الصالات، ممنوعة في بلد مثل **السعودية**، تبرز دولة **الإمارات**، بوصفها – على سبيل المثال – واحدة من المناطق القليلة في العالم التي تشهد فيها العروض في الصالات ازدهاراً متصاعداً. غير أن ما لا بدّ من قوله هنا هو أنّنا، إذا كنّا نرى ضرورة الإشارة إلى حركية الصالات، في لعبة مدّها وجزرها، بوصفها جزءاً أساسياً من فاعلية النشاط السينمائي، فإن ما يعنينا هنا، أكثر إنما هو حركية الإنتاج السينمائي نفسه. وهي حركية تحمل، في رأينا أبعاداً مستقبلية، بقدر ما تحمل انعكاساً ما لصورة الوضع السينمائي في بلد من البلدان. وفي هذا الإطار، يكمن المؤشر الرئيس، كمياً على الأقل، في الدراسات المقارنة بين نشاط عام معيّن والأعوام السابقة له، من دون أن نغفل واقع أن الاستقبال الذي يجابه به إنتاج ما، من قبل الجمهور والنقاد، يمكن اعتباره مؤشراً اضافياً إلى أهمية التطوّر الحاصل في النشاط الإنتاجي – الإبداعي. أما المؤشر الثالث هنا فيمكن القول إنه يكمن في صعود أو هبوط حركة الوعي بأهمية قيام حركية إنتاجية، لدى المبدعين الفاعلين بالفعل، أو المبدعين الممكنين. ومنذ الآن لا بد من القول إن هذا الوعي موجود في كلّ بلد في بلدان **مجلس التعاون**، ولو بدرجات متفاوتة، وتتاح الفرصة بين الحين والآخر للتعبير عنها. ولسوف نرصد هنا في هذه الفقرات التالية، بعض مظاهر هذا الحراك، الفعلي أو المطلبي، وهي مظاهر إذا كانت تشير إلى أمر أساسي، فإنما إلى أن العنصر الأول من عناصر ازدهار الحركة السينمائيّة (منفردة أحياناً، أومختلطة بعناصر ازدهار تختلط في الرغبات السينمائيّة بالضرورات التلفزيونيّة، في أحيان أكثر)، إنما هو الرغبة في صنع الأفلام والإرادة في متابعة تحقّق هذه الرغبة، ومن ثم التصاعد الكمّي والنوعي في ما ينتج، هذا العنصر موجود وعند مستويات متفاوتة.

السعودية: عندما تتكلّم الأرقام والحقائق

من ناحية مبدئية، لا تعتبر **السعودية**، وهي البلد الأكبر والأكثر اكتظاظاً بالسكان من بين بلدان المجلس، بلداً سينمائياً. فلا وجود للصالات السينمائيّة في **السعودية** بشكل عام، بل، حتى، من الصعب أن نقول إن ثمة من يسعى، في الوقت الحاضر على الأقل، إلى المطالبة بوجود هذه الصالات. ومع هذا، ومن جديد، لابدّ من الإشارة إلى أن ثمة إحصاءات، ربما لاتكون دقيقة أو نهائية، تقول لنا إن **السعودية** هي واحدة من البلدان الأكثر "استهلاكاً" للأفلام في العالم. لكن هذه الأفلام لا تدخل حياة السعوديّين، أوملايين المقيمين على الأرض السعودية من الأجانب، من طريق الصالات، بل من طريق العروض المنزلية، سواء أكانت هذه العروض على شكل أسطوانات مدمجة (أو ما يشبهها) المستهلكة حالياً في كلّ بيت في **السعودية**، من دون استثناءات حقيقية، أو على شكل عروض تلفزيونيّة. ومن هنا، ربما، القول بأن السينما (كأفلام، لا كعروض في الصالات) موجودة وبوفرة غير متوقعة، في **السعودية**. واللافت هنا أنه، حتى وإن كان ثمة وجود للأسطوانات المقرصنة، ولاسيما في أكثر المناطق شعبية، فإن سوق الأسطوانات غير المقرصنة تعتبر شديدة الازدهار، حيث تقول لنا تحليلات عدّة إن المواطن السعودي يحرص على أن تكون في بيته أحدث الأجهزة وتقنيات العرض، وبالتالي يحرص دائماً على اقتناء نسخ حقيقية يشغلها على هذه الأجهزة. طبعاً لايمكننا أن نزعم هنا أن هذا المواطن السعودي، يهتمّ حقاً بأن يقتني ما ينتج في **السعودية** من شرائط، لكن هذا سيأتي بالتدريج بفعل حركة تطوّر طبيعي وعندما تبدأ السينما السعودية، التي بات لها

السعودية واحدة من البلدان الأكثر "استهلاكاً" للأفلام في العالم، لكن ليس عن طريق الصالات السينمائيّة بل عن طريق العروض المنزليّة، كأسطوانات مدمجة أو عروض تلفزيونيّة.

العام 2010 شهد تزايد العروض السينمائيّة في مناطق عدّة من السعودية، كان أبرزها عرض فيلم "الطريق إلى مكة" طيلة شهر كامل، من ضمن نشاطات "صيف أبها".

– على أيّ حال – وجود حقيقي خلال السنوات الأخيرة، بإنتاج أفلام تخاطب هذا المواطن الذواقة، في تراكم لا يزال حتى اليوم عصيّاً على الوجود. فالعلاقة الأساسية بين أيّ فيلم ينتج وجمهوره الحقيقي الأول – أي جمهور وطن المنشأ –، لا تقوم إلا بفعل التراكم. وهذا التراكم يحتاج إلى حركية إنتاجية متواصلة – أسوة بما حدث بالنسبة إلى الإنتاج التلفزيوني حيث صار ثمة وجود حقيقي اليوم لجمهور يتابع هذا الإنتاج ويحقّق له تراكمه ونجاحاته –. غير أن الحال في هذا الإطار، ليست ميئوساً منها. ذلك أنّنا إذا رصدنا ما هو قائم بالفعل، من خلال تقارير شبه رسمية، نشرت حول **العام** 2010، سنجدنا أمام تطوّر لافت وفي اتجاهات عدّة. ويقول لنا أبرز هذه التقارير – وهو تقرير نشرته "مؤسسة رواد ميديا للإنتاج والتوزيع" – إن النشاط السينمائي في **السعودية** كان في هذا العام استثنائياً على الرغم من تراجعه البيّن عمّا أنتج في العام السابق له. ففي المقام الأول، كشف هذا التقرير أن الإنتاج السعودي من الأفلام بلغ في **العام** 2010 نحو 35 **فيلماً**، ما يشكّل أكثر من 18 في المائة من مجموع الإنتاج السعودي العام الذي صار حجمه الآن 208 **أفلام** تحمل هوية سعودية، حيث نعرف أن العدد الإجمالي لما أُنتج في **السعودية** منذ تحقيق أول فيلم سينمائي حمل هذه الهوية، حتى بداية **العام** 2010، هو 173 **فيلماً**. ولا ينقص من أهمية هذا الإنجاز النسبي أن كلّ هذه الأفلام التي أنتجت في **العام** 2010، قصيرة أو تنتمي إلى الرسوم المتحركة، باستثناء فيلم روائي طويل للمخرج **محمد هلال** عنوانه "الشر الخفي"، أتى ليضاف إلى الفيلم السعودي الرائد "ظلال الصمت" **لعبدالله المحيسن** الذي فتح – قبل سنوات – للسينما السعودية أبواباً عريضة بعد عروضه الخارجية، حتى وإن كانت هذه الأبواب لم تولج بعد كما يجب.

مهما يكن، لا بدّ من القول هنا إن هذه كلها إنما هي خطوات أولى تكمن أهميتها في أنها تفتح دروباً. ولعلّ الأهم منها في هذا السياق هو أن الجديد في **العام** 2010، كمن في تزايد العروض السينمائيّة، في مناطق عديدة من **السعودية**، وكان الأبرز في هذا السياق عرض فيلم "الطريق إلى مكة" طوال شهر كامل، من ضمن نشاطات "صيف أبها". وهو فيلم "يقدّم نظرة رائعة لرحلة رجل يهودي أعلن إسلامه وسار إلى الحج على خطى **ابن بطوطة**"، حسبما جاء في تقرير "**مؤسسة رواد**". ويضيف هذا التقرير أن محافظة **جدة** شهدت **مهرجان الأفلام الأوروبيّة** خلال شهر أيار/مايو والذي نظّمه **الاتّحاد الأوروبي** وشاركت به ثماني دول أوروبية وهي: **إيطاليا**، **إسبانيا**، **بريطانيا**، **ألمانيا**، **تركيا**، **سويسرا**، **فرنسا**، **إيرلندا**، في حين تمّ عرض المهرجان للمرّة الثانية على التوالي في مدينة **الرياض** من خلال السفارات والقنصليات الأوروبية، وتمثّل المنشط الثالث بعرض فيلم "جدة ملتقى الثقافات والحضارات" للمخرج **ممدوح سالم** في مؤتمر **تيدكس آرابيا** في محافظة **جدة**. أما المنشط الرابع فكان بتوجيه وزير الثقافة والإعلام الدكتور **عبدالعزيز خوجه** للقناة الثقافية السعودية بشراء حقوق الأفلام القصيرة وعرضها على القناة.

وبيّن التقرير أن 41 **فيلماً** سعودياً قد شارك في 18 **مهرجاناً** دولياً وعالمياً، منها ثمانية مهرجانات ومحافل عالمية، في حين تمّت المشاركة في عشرة مهرجانات عربيّة، وكانت الأفلام المشاركة متنوّعة الإنتاج فكان 32 **فيلماً** من إنتاج **العام** 2010 في حين تعتبر تسعة أفلام من إنتاج سنوات سابقة.

ولفت التقرير إلى تحقيق السينمائيّين السعوديّين "رقماً قياسيّاً جديداً" في تحقيق الجوائز، بعد أن حصدوا عشرة انتصارات شملت أربع جوائز ذهبيّة وجائزتين فضية وأخرى في مجالات متخصّصة، ما يسطّره التاريخ لصنّاع السينما السعوديّة. وجاءت الجوائز على النحو



التـالي: فوز الفيلم السعودي "الصمت" للمخرج **توفيق الزايدي** بجائزة **الخنجر الذهبي** لأفضل فيلم خليجي قصير في **مهرجان الخليج السينمائي الثالث**. فازت المخرجة السعودية **عهد كامل** بالجائزة الفضية عن فيلمها "القندرجي" في فرع الأفلام القصيرة في **مهرجان الخليج السينمائي الثالث**. فاز المخرج **حسام الحلوة** بجائزة أفضل سيناريو عن فيلم عودة" في فرع الأفلام القصيرة في **مهرجان الخليج السينمائي الثالث**. فاز المخرج **محمد التميمي** بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مسابقة الطلبة عن فيلم "الجنطة" في **مهرجان الخليج السينمائي الثالث**. حقّق فيلم "**القندرجي**" للمخرجة **عهد كامل** الجائزة الذهبيّة في **مهرجان بيروت السينمائي الدولي**. حقّق فيلم "عايش" للمخرج **عبدالله آل عياف** الجائزة الفضية في **مهرجان بيروت السينمائي الدولي**. نال فيلم "داكن" للمخرج **بدر الحمود** جائزة أفضل تصوير في مسابقة أفلام من الإمارات في **مهرجان أبو ظبي السينمائي**، تمّ ترشيح الممثّل السعودي **إبراهيم الحساوي** من ضمن أفضل خمسة ممثلين في **مهرجان قراند أووف السينمائي**، فاز فيلم "القندرجي" مناصفةً مع فيلم آخر بالجائزة الأولى لمسابقة الأفلام القصيرة في **المهرجان الدولي للفيلم العربي**.

كذلك شارك أربعة سينمائيّين سعوديّين في لجان تحكيم المهرجانات السينمائيّة وهم: المخرج السينمائي **ممدوح سالم** عضو لجنة تحكيم الأفلام القصيرة والوثائقية في **مهرجان مسقط السينمائي الدولي**، المخرج **محمد الظاهري** عضو لجنة تحكيم الأفلام في **مهرجان الخليج السينمائي الثالث**، الكاتبة **بدرية البشر** عضو لجنة السيناريو في **مهرجان الخليج السينمائي الثالث**، **وهيفاء المنصور** شاركت كعضوة لجنة في مهرجانين الأول مسابقة أفلام من **الإمارات** في مهرجان أبو ظبي السينمائي والثاني عضوة لجنة التحكيم الدولية لمسابقة الأفلام العربيّة في **مهرجان القاهرة السينمائي**.

من الواضح أن هذا كلّه قد لايكون بالأمر اللافت لو كان متعلقاً ببلد ذي إنتاج وحضور سينمائيّين عريقين، لكنه، إذ يتحدث عن **السعودية**، فإن أهميته تبرز نسبياً، ولاسيما في عام شهد بدايات مرحلة انتقالية عربيّة عامة، يرى كثر من المراقبين أنها ستقود، اجتماعياً وإبداعياً، إلى آفاق جديدة. ومن هنا يمكن النظر، هنا أيضاً، إلى هذه الأرقام والحقائق – على تواضعها – على أنها تفتح آفاقاً جديدة تؤكّد حضور الشبّان السعوديّين – شباباً وشابات – في الخارطة السينمائيّة بقوّة.

41 فيلماً سعوديّاً شارك في 18 مهرجاناً دوليّاً. وقد حقّق السينمائيّون السعوديّون رقماً قياسياً جديداً في حصد الجوائز.

الكويت: نحو عودة إلى البدايات المميّزة

ليس في **الكويت** محظورات أو مشكلات تتعلق بوجود الصالات والعروض السينمائيّة الاجتماعيّة أو عدم وجودها. فالمعروف أن **الكويت** كانت من البلدان الخليجية الأولى – بعد **البحرين** – التي عرفت طقوس العروض السينمائيّة في الصالات. والأكثر من هذا أن الكويت كانت قبل نحو أربعين سنة، من أولى البلدان العربيّة الخليجيّة التي عرفت إنتاجاً سينمائياً حقيقياً، تمثل يومها بفيلم أول، لايزال يعتبر حتى اليوم واحدة من التحف السينمائيّة على الصعيد العربي ككل. وهي تلك التي كانها فيلم "بس يا بحر" للمخرج **خالد الصديق**. هذا الفيلم الذي حقّق وعرض بين 1970 و1971 يحسب حتى اليوم بين أفضل عشرة أفلام عربيّة حقّقت طوال تاريخ السينمات العربيّة. وواحداً من أبرز الأفلام الأنثروبولوجية – الاجتماعية في العالم. عندما ظهر هذا الفيلم، ساد التوقع بأنه سوف يكون البداية لحضور سينمائي حقيقي – على صعيد الإنتاج والإبداع – في أرجاء **الخليج العربي** بشكل عام. وبالفعل نعرف أن هذا

الفيلم عاد صاحبه (**خالد الصديق**) وألحقه بشان لايقل عنه جمالاً وأنثروبولوجيّة هو "عرس الزين" الذي دنا فيه من حياة المجتمع السوداني (من طريق رواية قصيرة للطيب صالح) بعدما كان في "بس.. يا بحر" دنا من حياة المجتمع الكويتي (ما قبل النفط). كما حقق في **الكويت** نفسها نصف دزينة من أفلام أخرى. ولكن بالتدريج، راح ذلك النشاط يخبو بحيث ما إن شارف العقد الأول من القرن الجديد على نهايته حتى بدا وكأن الحياة الإنتاجية السينمائيّة في **الكويت** اختفت تماماً. صحيح أن العامين 2008 و2009، شهدا عودةً ما لانطلاق السينما الكويتيّة، ولكن المنتوج – على أهميته العددية: 5 أفلام خلال ذينك العامين – لم تأتِ على مقياس بلدٍ كان حقّق "بس.. يا بحر" قبل ثلث قرن وأكثر.

> الأصوات بدأت ترتفع متسائلة عمّا يحول دون استعادة الكويت مكانة سينمائيّة، خصوصاً أنها لم تشهد العام 2010 إنتاج أيّ فيلم جديد باستثناء فيلم "هالو كايرو" المشترك مع مصر.

مهما يكن من أمر، فإن حصيلة الإنتاج السينمائي الكويتي من الأفلام الطويلة بلغت في تاريخ الكويت 11 **فيلماً**. أما اليوم فإن أصواتاً بدأت ترتفع متسائلة عمّا يحول دون استعادة **الكويت**، مكانة سينمائيّة ما، خصوصاً أنها لم تشهد خلال **العام** 2010 إنتاج أيّ فيلم جديد، باستثناء فيلم "هالو كايرو" وهو مشترك بين **الكويت ومصر** شاهده عدد كبير من المتفرجين، لقاهريّته (ولممثليهما المصريّين) أكثر ممّا شاهدوه لكويتيّته. وتبدو غرابة هذا الغياب للإنتاج الكويتي إن نحن تذكرنا أن في الكويت، دون غيرها من البلدان الخليجية، حركة نوادٍ سينمائيّة ناشطة، وجيلاً بأكمله من هواة السينما، من بينه **وليد العوضي**، الذي يبدو أنه يفضّل تحقيق أفلامه خارج **الكويت**! واليوم، إذا كان يمكن أن نجد عزاءً **للكويت** في قضية غياب الإنتاج السينمائي، في ما عانته منذ بداية تسعينيّات القرن الفائت (الغزو العراقي) ما أوقف نموّها الثقافي، وجعلها تبدو على خطوات إلى الوراء وهي تراقب، بدهشة، حركية النشاط المهرجاني السينمائي في ثلاثة أو أربعة بلدان مجاورة لها (**أبوظبي، دبي، الدوحة، مسقط**... إلخ)، فإن الوقت حان، كما تقول أصوات كويتية بدأت تعلو، لاستعادة المجد القديم، تحت عنوان فصيح هو "محاولات لإعادة الروح إلى صناعة السينما الكويتيّة بعد 40 عاماً من البدايات". أما أصحاب هذه الأصوات فهم مسؤولون ومبدعون وتقنيّون– معظمهم ينشط حالياً في الحيّز التلفزيوني – يشاركون في المناسبات والمهرجانات الخليجيّة، أو بشكل عام مشاركات فعالة، وكلّهم أمل في أن يكون الحضور المقبل لهم، في تلك المناسبات، مرفقاً بأعمال حقيقيّة تعيد الكويت إلى الساحة.

البحرين: سينما بالقطارة ومجتمع ينتظر صوره على الشاشة

للبحرين، مع السينما، حكاية تكاد تتماثل مع حكاية **الكويت** معها. **فالبحرين** التي شهدت منذ ثلاثينيّات القرن الفائت ظهور بعض أول صالات العروض السينمائيّة في منطقة **الخليج العربي**، عرفت بدورها رائداً في مجال تحقيق الأفلام الروائيّة الطويلة تشبه تجربته تجربة المخرج الكويتي **خالد الصديق** هو المخرج المعروف **بسام الذوادي**. لكن، إذا كان **خالد الصديق** اختفى من الساحة بشكل شبه تام، فإن **الذوادي** لايزال حاضراً وإنما من دون أن ينتج جديداً، أو، على الأقل، كانت هذه حاله في **العام** 2010. وفي هذا العام، على أيّ حال، تراجع حضور الفنون السينمائيّة وحتى التلفزيونيّة في البحرين، إلى إنتاج فيلمين سينمائيّين هما "حنين" و"مريمي" الذي أنتج أصلاً في العام السابق. كما أن الإنتاج التلفزيوني اقتصر على 5 مسلسلات، وهذا مايدفع إلى التساؤل الجدّي حول أوضاع تجعل أكثر البلدان عراقة فنّية في طول **الخليج العربي** وعرضه، أقلّ هذه البلدان إنتاجاً في هذه السنوات الأخيرة.

المحصلة العامة للإنتاج البحريني، منذ بدايات **خليفة شاهين في** مجال الفيلم القصير عند بداية الستينيّات، تصل إلى اكثر من 100 فيلم، مقابل أقلّ من نصف دزينة من



الأفلام الطويلة. لكن السؤال هنا هو: **البحرين** التي يعتبر مجتمعها، ثقافياً وحضارياً، من أكثر المجتمعات الخليجيّة تقدّماً، وتعتبر النتاجات الأدبية فيها (شعراً وقصة ونقداً) من أكثر النتاجات العربيّة رسوخاً وحداثة، تجعل المرء في تساؤل دائم: لماذا لم نعد نرى صورة لمجتمعها على الشاشة الكبيرة؟ فمن أفلام **بسام الذوادي** إلى أعمال مثل "4 بنات" و"مريمي" عرفت هذه الحركة كيف تتضافر مع جهود نقدية وتاريخية تتعلق بالسينما العالمية (نخصّ بالذكر منها التجربة الفريدة **لأمين صالح**)، لقول أشياء كثيرة حول مجتمع - أو بالأحرى مجتمعات - تنضح بالمواضيع والصور، فما بال **البحرين** تبدو غائبة، حتى عن الجهود التي بذلت خلال العقدين الفائتين لخلق دينامية عروض وسجالات حول السينما، بحرينية كانت أم عربيّة؟

قطر والإمارات وعُمان: إلى الخارج درّ

إذا نظرنا إلى الحراك السينمائي كما هو حاضر في بقية **الدول الخليجية** هذه، سوف نصاب بالدهشة. ففي **الإمارات (أبو ظبي، ودبي)** كما في قطر، ثمة ما لا يقل عن ثلاثة مهرجانات عالميّة تقام بشكل سنوي منذ مواسم عديدة، يضاف **مهرجان سينما الخليج** الذي يعرض عشرات الأفلام والشرائط "السينمائيّة" الآتية من شتّى **البلدان العربيّة** المطلّة على **الخليج**، بما فيها العراق واليمن أحياناً. وتعتبر اليوم **مهرجانات دبي وأبو ظبي والدوحة** من أبرز المهرجانات في العالم ومن أغناها. بل إنها صارت المحطّة السنوية الرئيسة لعرض بعض أبرز الأفلام العالمية، واستيعاب بعض أبرز الأفلام العربيّة، التي بات معظمها يفضل أن تكون عروضه الأولى في تلك المهرجانات، طمعاً بالجوائز السخيّة والسمعة العالمية التي يؤمّنها لها إعلامٌ صاخب. بل ثمّة في كلّ هذه المهرجانات مؤسّسات فرعيّة تؤمّن إنتاجاً أو إسهاماً إنتاجياً في أفلام عربيّة عديدة، وكذلك في أفلام عالميّة. ومع هذا جرّب أن تقارن بين كلّ هذا الصخب الإنتاجي العربي والعالمي المسنود من المهرجانات، وبين ما يعرض، مثلاً، في **مهرجان سينما الخليج** من شرائط آتية من البلدان نفسها، صاحبة المهرجانات، إذ حينها ستكتشف أن النتيجة مخيّبة. إن مهرجانات تنتج أوتسهم في إنتاج أفلام عالمية ضخمة (من أهمها وآخرها "ذهب أسود" الذي يخرجه الفرنسي **جان - جاك آنو**، صاحب "اسم الوردة" و "العدو عند الباب"، الذي أنتج بفضل أموال قطرية بدءاً من **العام** 2010، ليعرض عند نهاية **العام** 2011 في **مهرجان الدوحة**)، لاتزال حتى اليوم عاجزة عن بعث إنتاج وطنيّ حقيقي، تبدو مثيرة لشتّى أنواع التساؤل، خصوصاً أن كلاً من هذه البلدان يبدو ذا حراك ونشاط مدهشين من ناحية ارتياد الصالات وعرض الأفلام العالميّة، بل حتى وجود طاقات بشرية تحمل مشاريعها وأفلامها السينمائيّة، لكنها تبدو عاجزة عن الحصول ولو على فتات ممّا ينفق على المهرجانات. ترى ألا يبدو هذا كلّه غريباً في مجتمعات فيها من التعدّدية الاجتماعية ومن الأسئلة والمواضيع المطروحة ما يمكنه من ملء عشرات الأفلام؟ مجتمعات بلغت فيها الحالة المهرجانيّة مايمكن أن يوصف بسنّ الرشد؟

عدد المهرجانات السينمائيّة في قطر والإمارات والبحرين مثير للدهشة، إلا أن هذه الدول لاتزال عاجزة حتى الآن عن تحقيق إنتاج سينمائي وطني حقيقي، على الرغم من الحراك المدهش في مجال ارتياد الصالات وعروض الأفلام العالميّة.

أسئلة المهرجانات السينمائيّة العربيّة: كل هذه الجعجعة وطحنها المنتظر

لقد تحدثنا في تقديم هذا النصّ عن المهرجانات السينمائيّة العربيّة، وعن دورها الجديد أو المتجدّد في الحياة السينمائيّة في البلدان العربيّة؛ عن انزياحها المدهش من عواصم السينما العربيّة التقليدية إلى عواصم يبدو فيها الأمر جديداً مفاجئاً، لكن ربما أيضاً مسهماً في بناء مستقبل السينما - الجيّدة بخاصة - في بلدان **العالم العربي**. ولازدياد

أهمية هذه المهرجانات خلال **العام** 2010، بات من المفيد أن نستعرض، بصورة نقديّة، تاريخ هذه المهرجانات وأسئلتها. لكن، هل يمكن لأحد أن يعرف، حقاً، كم عدد المهرجانات السينمائيّة العربيّة؟

يطرح هذا السؤال بهذا الشكل الذي يحمل جوابه السلبي، ليس من باب العجز عن إحصاء عدد هذه المهرجانات، بل من العجز عن الوصول إلى تحديد علمي، على المستوى العربي على الأقل، لما هو مقصود عادةً من استخدام كلمة "مهرجان" في وصف كلّ تلك التظاهرات والمناسبات السينمائيّة التي باتت تقام في عدد كبير جداً من المدن العربيّة وتكون هي – في شكل عام – المعنيّة حين يجري الحديث على "المهرجانات" السينمائيّة. لكي نعطي لمحة أولية تتعلق بالاستخدام غير الواضح والدقيق لكلمة "مهرجان"، حسبنا أن نقول إن في **لبنان** وحده يقام سنوياً وفي مواعيد متقاربة تمتدّ خلال فصل الخريف، بين 10 و12 مناسبة سينمائيّة تحمل جميعها أو الغالبية العظمى منها، اسم مهرجان. وفي هذا السياق، يبدو **لبنان** – على أيّ حال – حالة فريدة، بالنظر إلى أن كلّ تظاهراته السينمائيّة تقام في العاصمة **بيروت** – مع احتمال أن تنشأ لبعضها "فروع" في مدنٍ ومناطق أخرى! –. هنا، قد يقول من يستنكر تخصيصنا **لبنان** بهذه اللفتة، أن بلداً مثل **المغرب** يشهد من المهرجانات ما يفوق بكثير عدد المهرجانات اللبنانيّة. لكن الفارق ليس في الحجم بين واحدة من أكبر الدول العربيّة، مساحةً وسكاناً، وواحدة من أصغرها، بل في أن مهرجانات **المغرب** موزّعة على مدنه تبعاً للامركزية سكانيّة وثقافيّة مدهشة. ومن هنا فإن مهرجان **الرباط** غير مهرجان **مراكش**، مهرجان **تطوان** غير مهرجان **طنجة** وما إلى ذلك.

وفي الحقيقة لم نتوخَّ من هذا المدخل أن يكون محدّداً لحديثنا هنا عن مهرجانات السينما العربيّة من منطلق سلبي، بل لتحديد بعض الفوارق وأسس الحديث لا أكثر. ذلك أن أقل ما يمكن للمرء أن يقوله بصدد الزحمة العددية التي تعيشها المهرجانات السينمائيّة في **العالم العربي**، هو إنها أمر جيّد وإن كثرتها وتنوّعها أمران أيضاً جيّدان؛ الأهم هو أن ننظر بشيء من التواضع إلى الظاهرة بأسرها متسائلين، بعد كلّ شيء، هل فيها فائدة للثقافة العربيّة، وبشكل أكثر دقة، للسينمات العربيّة؟

> الفائدة مؤكّدة من المهرجانات السينمائيّة، لكن ما يلفت النظر حقاً هو أن المهرجانات الأعرق والأهمّ على الساحة العربيّة هي المهرجانات الأفقر.

نحو فائدة ما

حسناً، قد لا يكون ثمة مجال لأيّ إجابة غير تلك الواضحة والصريحة: نعم، الفائدة مؤكّدة، مهما كان من شأن توجّه أيّ مهرجان وصيغته، وسواء أكان مهرجاناً راسخاً عريقاً في بلدان عربيّة للنشاط السينمائي فيها، إنتاجاً ومشاهدةً، رسوخاً وتاريخاً (**مصر، سورية، لبنان، تونس أو المغرب أو حتى الجزائر**) أم كان مهرجانات طارئة جديدة يقدّم معظمها في **بلدان خليجية** من اللافت أن معظمها اكتشف النشاط المهرجاني قبل أن يكتشف النشاط الإنتاجي، أي قبل أن يصبح صنع فيلم جزءاً من المنتوج الإبداعي المحلّي. غير أن ما يلفت النظر حقاً هو أن المهرجانات الأعرق والأهم على امتداد الساحة العربيّة هي المهرجانات الأفقر. بل لنقل بكلّ وضوح، أن معظم المهرجانات تعاني فقراً وشحّاً دائمين باستثناء ثلاثة مهرجانات خليجيّة هي "**دبي**" و"**أبوظبي**" و "**الدوحة**"، مع العلم أن هذه الثلاثة هي الأحدث وهي المقامة في بلدان بالكاد يعرف فيها للإنتاج السينمائي حضور. طبعاً لسنا هنا في وارد الحديث التاريخي أو الجمالي والأيديولوجي حول العوامل التي أخّرت ظهور السينما فنّاً إبداعياً في هذه البلدان، أو عن الأسباب التي جعلت بلداً أنتج السينما باكراً، مثل **الكويت** أو **البحرين**، يتراجع، نوعية وكمية في هذا الإنتاج بعد ذلك. ففي نهاية الأمر، ليس الذين أسّسوا المهرجانات في **دبي**



وأبو ظبي والدوحة مسؤولين عن ذلك الغياب وهذا التراجع. كذلك، سيكون من الصعب علينا أن نعتبر، مثلاً، هذه المهرجانات الثلاثة التي نذكر، مسؤولة عن فقر المهرجانات العريقة. ربما يصحّ أن نقول هنا إنه كان من المأمول في مطلق الأحوال أن تصل حدّة المنافسة التي تشكلها المهرجانات الخليجيّة، بميزانياتها الضخمة وقدرتها على الاستقطاب، إلى دفع بلدان ذات مهرجانات عريقة/ فقيرة، إلى تخصيص هذه المهرجانات بميزانيات تتصدّى للمنافسة الشرسة. بيد أن هذا لم يحصل، ليس طبعاً بسبب فقر الدول المعنيّة، بل لعدم إدراكها – ما تمكّنت البلدان الخليجية من إدراكه – وهو أن مهرجاناً سينمائياً ينفق عليه بقوّة وكرم يستأهلهما، يمكنه أن يضع البلد صاحب الشأن على خريطة الثقافة الحاضرة والفاعلة في العالم. وبالتأكيد، مهما كانت ضخامة المبالغ التي تنفق على المهرجانات الخليجيّة، فإنها لا تشكّل عبئاً كبيراً لو أنفقت هي نفسها في البلدان الأكثر فقراً. أما المعضلة الحقيقية فتكمن في رأينا في موقع آخر.

فالحقيقة أن بدايات المهرجانات السينمائيّة العربيّة، في بلدان راسخة ورائدة في هذا المجال مثل **مصر وتونس والمغرب** (متأخراً بعض الشيء) **ولبنان** (مبكراً بعض الشيء سابقاً سورية في هذا السياق، زمنيّاً)، كانت بدايات متواضعة تبدو اليوم أشبه بتحركات الهواة، وكانت حتى تقام من دون دعم رسمي تقريباً. كان القائمون بالمهرجانات أفراداً أو جماعات همّهم الأساس عرض أفلام لا يتيسّر عرضها في الصالات التجاريّة، وتحلّق أعداد من الهواة المحليّين أو المستضافين من حولها. ولما كانت تلك التظاهرات بادئة ونادرة، وكان الزمن – الستينيّات من القرن العشرين – تطغى عليه الصبغة النضاليّة السياسيّة (ما جعل من تلك المناسبات فرصة لقول كلام سياسي ونضالي من طريق السينما وغالباً في إفلات متسامح من الرقابات)، كان الحماس يحلّ محلّ الإنفاق السخيّ، فيتدافع الهواة والسينمائيّون والنقاد للحضور، وتتبارى صحافتهم، كما الصحافة الأجنبيّة، للكتابة عمّا يحدث ويعرض. فكانت النتيجة، أن صار **مهرجان قرطاج (في تونس)** ثم **دمشق (في سورية)** وبعض المناسبات البيروتيّة المتفرقة، ثم **القاهرة في مصر والإسكندرية** أيضاً وغيرها، أحداثاً صاخبة ومناسبات راسخة وفرصاً ليس لمشاهدة أفلام مميّزة وإعطائها جوائز فقط، بل كذلك لتجمّع أهل المهنة والتناقش في ما بينهم.

> هل يمكننا أن نأمل بحلول زمن قريب تنتقل فيه المهرجانات السينمائيّة، عريقها والجديد، غنيُّها والفقير، من حالة تسود أهل المهنة إلى حالة تنطلق مجتذبة متفرجين حقيقيّين، لتسهم في خلق نهضة سينمائيّة حقّة؟

زمن الكلام الكبير

طبعاً، لسنا هنا في صدد استعادة كلّ ذلك التاريخ، الذي جعل – مع الوقت – تلك المناسبات المهرجانيّة ترتبط بها أسماء عدد من أبرز وجوه السينما العربيّة الجادة، حتى وإن كنّا نعرف أن **مهرجان القاهرة** مثلاً، كما أسّسه الراحل **كمال الملاخ** ثم طوّره وأعطاه شرعيته وعالميته الأديب الكبير الراحل **سعد الدين وهبة**، استغرق وقتاً قبل أن تطلّ منه السينما العربيّة الجادة غير المصرية. هذه السينما كان "قرطاج" التونسي مكانها المفضّل، كما كان المكان المفضّل لمشاهدة جديد السينما الأفريقية، فيما جعل **مهرجان دمشق** من نفسه منبراً حقيقيّاً لجديد السينما العربيّة وجديدها، ناهيك بإطلالاته المحدودة على السينما الآسيوية وبعض السينمات السوفياتيّة.

في خضم ذلك، وبالتواكب مع تعثّر **بيروت** الدائم في تنظيم مهرجانات حقيقيّة، أو في مواصلة طريق قد تكون شقّته دورات أولى لمهرجانات مأمولة، وجدت مهرجانات عربيّة راحت تزداد عراقة مع الوقت، لكنها ترسّخت في الوقت نفسه نخبوية الاتجاه جدية في أفلامها متجهمة في مناقشاتها. ولم يكن هذا، في ذلك الحين، بسبب الافتقار إلى المال، بل لأن طبيعة الحياة الثقافية العربيّة كانت هكذا: متقشفة، لاتؤمن بالإنتاج الضخم، ولا تحبّ

استضافة النجوم. ولابأس أن نذكر هنا أنه حين بدأ **"قرطاج"** يستضيف نجوماً مصريّين، علا صراخ مثقفين كثر محتجّين صاخبين.

طبعاً، هذا كلّه، كان قد صار من الماضي في تسعينيّات القرن الفائت، حين صارت **لمهرجان القاهرة** مكانته "الدولية" وصارت استضافة النجوم جزءاً من أقانيمه الأساسيّة (ودائماً وسط صراخ الاحتجاج السلبي الذي كان يريد نقاءً سينمائياً، كانت واضحة استحالته في **القاهرة**، فانتهى به الأمر إلى أن يصبح من نصيب مهرجان آخر متشقف، مناضل في **مصر**، هو **مهرجان الإسماعيلية** للأفلام القصيرة الوثائقيّة تحت إدارة **سمير فريد** ثم تحت إدارة **علي أبو شادي**). ولئن حافظ مهرجانا **"قرطاج"** و **"دمشق"** على ذلك النقاء، وإن بشكل نسبي؛ ظلّت القسمة عادلة بين السينما المهرجانيّة، والسينما الجماهيريّة، وظلّت كذلك حتى بالنسبة إلى **مهرجان القاهرة** الذي ارتبطت جماهيريّته إلى حدّ كبير، بتغاضي الرقابة عن المشاهد الجنسيّة في المعروض من أفلامه، فكان أن تدافع الجمهور العريض لمشاهدة هذه الأفلام فقط. ومن هنا ولد تعبير "فيلم ثقافي" الشهير والذي يشير تحديداً إلى "الفيلم ذي المشاهد الإباحيّة"!

في أثناء ذلك، وبعد تاريخ لافت من الحضور لعدد كبير من السينمائيّين العرب (المميّزين منهم على أيّ حال) في عدد كبير من المهرجانات العالمية (مثل **"برلين"** و **"البندقية"** وغيرها) في تحقيق لأحلام قديمة جداً كانت طويلاً ما داعبت خيال الراحل **يوسف شاهين**، حدث أن ولد في **باريس** (وفي **معهد العالم العربي** تحديداً)، على أنقاض مهرجان تأسيسي كان قد أقامه الناقد الراحل **غسان عبد الخالق في العاصمة الفرنسيّة** ونظّم له دورات عديدة ناجحة، ولاننسى مهرجاناً للفيلم العربي صار بسرعة مركز استقطاب شديد الأهميّة للسينما العربيّة ومبدعيها، كما صار نافذة فريدة من نوعها أطلّت السينما العربيّة من خلالها على العالم. وكان ذلك المهرجان الذي عاش ما لم يزد عن عقد ونصف العقد من الستينيّات، ظاهرة استثنائية، لكونه جعل من **باريس**، ودون العواصم العربيّة كلّها، المكان الوحيد الذي يلتقي فيه السينمائيّون العرب من بلدانهم كافة ويعرضون أفلامهم ويتحاورون في شأنها مع بعضهم البعض، كما مع جمهور واعٍ. لقد كان من أهمّ ما أنجزه ذلك المهرجان هو أنه كسر حاجزاً (كان كسره يداعب دائماً خيال مؤسّسي **مهرجان "قرطاج"** وأصحابه، من **طاهر الشريعة إلى حمادي الصيد**)، كان قائماً بين سينمات **المشرق العربي** وسينمات مغربه. وهذا المهرجان الذي كان ولا يزال تجربة فريدة من نوعها، حاكته وسارت على منواله تظاهرات عديدة أخرى (حيناً في **لندن** وحيناً في **روتردام** الهولندية، ومرّة - حتى - في **نيويورك**، حيث نظّمت السينما والناقدة الفلسطينيّة **علياء أراصغلي** مهرجاناً مميّزاً للسينما العربيّة **العام** 1995 **في لنكولن سنتر**)..

البداية من جديد

غير أن إطلالة القرن الجديد، سرعان ما شهدت اضمحلال ثم اختفاء كلّ ذلك النشاط العربي الجامع. وفي تلك الأثناء استأنف **المغرب** نشاطاً سينمائياً كان جمد لبعض الوقت، فأتى الاستئناف ليبعث حياة ليس في الحالة المهرجانيّة السينمائيّة فقط، بل كذلك في النشاط الإنتاجي في هذا البلد، ولاسيما حين عاد إلى الوطن ناقد ومنشط إداري سينمائي كان في الماضي قد أسهم في تأسيس الحركة النقدية وحركة نوادي السينما هناك، وهو **نور الدين صايل**، الذي حين عاد إلى **المغرب** أسهم أولاً في نهضة تلفزيونية، لم يلبث بعدها أن تحوّل ليعيد الحياة إلى السينما إنتاجاً وتنشيطاً ومهرجانات، من خلال تسلّمه مسؤوليات المركز الوطني للسينما. ولسوف



يكون من أهمّ علامات ذلك كلّه التعريب النسبي **لمهرجان مراكش** ذي التأسيس الفرنسي، وإقامة **المهرجان الوطني للسينما** الذي استقرّ في طنجة، كما إقامة **مهرجان طنجة المتوسطي للفيلم القصير**، ثم إعادة الحياة لبعض المهرجانات مثل **خريبكة وتطوان** وحتى **مهرجان الرباط** الذي تسلّم مقدراته مباشرة الناقد المعروف **محمد باكريم**.

كلّ هذا النشاط أعطى **المغرب** خصوصيّة مهرجانيّة مدهشة، حتى وإن كان قد ألقى بظلال أكيدة على **مهرجان قرطاج التونسي**، الذي استطاعت المهرجانات المغربيّة أن "تسرق" منه اهتمامات المشرقيّين، سينمائيّين ونقاداً، واهتمامات سينمائيّي **أفريقيا ما وراء الصحراء**، ولاسيما حين عرف "**مراكش**" كيف يضرب ضربة كبرى بتنظيمه أكبر تظاهرة للسينما المصريّة أقيمت خارج **مصر** في تاريخ هذه السينما. والحال، أن هذا كلّه كان من شأنه أن يجعل **للمغرب** مكانة راسخة وعريقة – وإن متجدّدة – في جوار "**قرطاج**" و "**دمشق**" و "**القاهرة**". بيد أن الذي حدث هنا كان أمراً آخر لم يكن متوقعاً على الإطلاق: انبعثت، من العدم بالتأكيد، كلّ تلك المهرجانات الخليجية التي راحت تولد تباعاً. في البداية، حين وجدت هذه المهرجانات في "**دبي**" أولاً، لم تبدُ مخيفة، حتى بالأموال الضخمة التي راحت تنفقها، بل راح كثر يتوقّعون **لمهرجان دبي** الفشل أو عدم الاستمرار. لكنّ "**دبي**" نجح، وإن في استقطاب نجوم وصحافة عالمية، ليحوّل المدينة التي أقيم فيها إلى "مدينة سينمائيّة كبرى" من دون أن يأبه أحد بأن يولد، أو لا يولد، إنتاج سينمائي في **دبي**. كذلك لم يكن أحد يأبه، بداية، بما إذا عرضت أو لم تعرض أفلام عربيّة في المهرجان. بدت الأمور وكأنما **مهرجان "دبي"** لايشكّل أكثر من مرآة لما هو معهود من كوزموبوليتيّة المدينة والتباساتها. غير أن هذا الاعتبار لم يدم طويلاً، إذ – وكما كان منتظراً – منذ البداية، سرعان ما دخلت "**أبو ظبي**" على الخط راغبة في أن يكون لها، هي الأخرى، مهرجانها أيضاً. وهكذا ولد **مهرجان أبو ظبي**، الذي أراد منذ البداية، أن يكون ذا اتّجاه عربي – مصري بخاصة – يفوق فيه كلّ جهود "دبي" في هذا المجال. وبالطبع نعرف هنا بقية الحكاية: بعد "دبي" أتى "الدوحة" في تآخ مع **مهرجان تريبيكا** النيويوركي. وفي أثناء ذلك، ولد مهرجان مسقط، وها هي مشاريع أخرى تتوالى. وراح الصراخ يعلو، وبدأ التنافس يشتدّ على استقطاب الأفلام العربيّة، بل على تمويلها حتى. وتدفّقت الجوائز والمساعدات بشكل يبدو معه أن النابل اختلط بالحابل.

سؤال السينما

كل هذا الذي تعبّر عنه السطور السابقة، لم يصبح بعد جزءاً من التاريخ. والسجالات وضروب المنافسة لاتزال محتدمة. أما الصورة الإجمالية فبالكاد يمكن رسمها، لأنها لما تكتمل بعد، في وقت تبحث فيه المهرجانات العريقة ("**قرطاج**" و "**القاهرة**" و "**دمشق**") عن أموال تخوض بها المنافسة وتحصل بفضلها حتى على أفلام محلّية بات أصحابها يفضّلون عرضها في المهرجانات الخليجيّة. ولسنا نلومهم في ذلك. فالمهرجانات الخليجيّة تدفع، أما المهرجانات المحلّية فلا تدفع، والسينمائي مثل كلّ كائن بشري آخر ينفق على إنتاجه كي يعيش منه ويعيد ذلك الإنتاج. وتزداد حدّة الأمر أمام وضعية إنتاجيّة عربيّة لاتنتج من الأفلام، سنوياً، ما يسدّ ظمأ المهرجانات. والأدهى من هذا أن كلّ المحاولات التي بذلت حتى الآن لجمع مسؤولين نحو دزينة من مهرجانات رئيسة لإيجاد نوع من التنسيق، لم تنتج حلولاً للمآزق الدائمة التي تواجه الأفلام نفسها وأهل المهنة والنقاد الذين يجدون أنفسهم أمام مهرجانات تقام أحياناً في وقت واحد وأحياناً متقاربة المواعيد فيكون على المرء أو حتى الفيلم أن يختار مضحياً بالآخرين!

الإبداع

بعد هذا كله، يظل ثمة سؤال يفرض نفسه لا بدّ أن نختتم به هذا الكلام الذي لم نحاول فيه أكثر من استعراض تاريخي – راهن، لصورة الحالة المهرجانيّة العربيّة: ترى، هل يمكننا أن نأمل بحلول زمن قريب تنتقل فيه كلّ هذه المهرجانات، عريقها والجديد، غنيّها والفقير، من حالة تسود حياة أهل المهنة، إلى حالة تنطلق مجتذبة متفرجين حقيقيّين، إسهاماً في خلق نهضة سينمائيّة حقيقيّة (في بلدان لاتعرف هذه النهضة، أو أخرى خبت نهضة سابقة عرفتها في الماضي أوثالثة شوّهت ضرورات السوق نهضتها وتاريخها)؟ وفي يقيننا أن هذا هو السؤال الحقيقي السؤال الذي بات لابدّ من طرحه.

على سبيل الخاتمة: نحو مستقبل ما

كان في ودّ المرء أن ترد في الصفحات السابقة أخبار إن لم يكن تحليلات متعمّقة حول نشاط سينمائي ما، في بلدان عربيّة لم يرد ذكر لها في تقريرنا هذا. لكن هذا لم يحصل وليس الذنب ذنب التقرير بالطبع، وكذلك ليس ذنب أوضاع لاتصل الأخبار السينمائيّة فيها من بلدان مثل **موريتانيا** أو **جزر القمر** أو **الصومال** أو **دجيبوتي** أو حتى **السودان وليبيا واليمن**. الذنب ذنب الإنتاج نفسه، حيث نلاحظ ليس فقط تضاؤلاً في الإنتاج في هذه البلدان، بل غياباً تاماً له. والحقيقة أن السبب الرئيس الكامن خلف هذا الواقع المؤسي، هو غياب الإمكانات الإنتاجية في مقابل حضور، مكثف، للمشاريع ولأحلام أصحابها. من هذه البلدان تلك التي كانت عرفت ذات لحظة إنتاجاً ما، بل منها من يشكّل مبدع فيها من هنا أو آخر من هناك، علامة ما من علامات حضور قوي للفنّ السابع فيها (**موريتانيا** على سبيل المثال لا الحصر، أعطت العالم خلال العقود الأخيرة اسمين كبيرين في عالم هذا الفنّ: **محمد عبيد هندو** ثم **عبد الرحمن سيساكو**)، غير أن هذا كله صار من الماضي. أما الأسماء التي كانت لمعت في ذلك الماضي، فإما أنها اختفت ساعية وراء مهن أخرى مضمونة أكثر، أو أنها صارت تعمل بشكل أو بآخر مع المحطات التلفزيونية الأوروبية.

مهما يكن من الأمر، مؤكد هنا أن الأوضاع السياسيّة والاقتصادية ناهيك بزوال الصالات، وهيمنة نمط معيّن من العولمة الفنّية، كل هذا أسهم – بشكل أو بآخر – مضافاً إلى الأزمة الاقتصادية العالمية **العام** 2008 والتي لم تبرأ منها بعد مناطق كثيرة في العالم، في جعل **العام** 2010 يعتبر من أكثر الأعوام الأخيرة افتقاراً إلى الإنتاج السينمائي في البلدان التي نشير إليها، وبالتالي في اختفاء الأسماء التي كانت كبيرة أو واعدة. من هنا، إذا كان في وسعنا أن نأمل، منذ الآن، في أن يكون العام المقبل 2011 عام استعادة بعض البلدان الغائبة اهتمامها واهتمام أبنائها بالسينما في عودة لمبدعي العقود الماضية، أو في ظهور لمبدعين جدد، يخيّل إلينا أنه سيكون في وسعنا ان نتّكل، في إبدائنا هذا الأمل، على بضع مؤسّسات لا تفتأ منذ سنوات تتفاوت عدداً بين بلد وآخر ومؤسّسة وأخرى، تبدو واعدة في مجال مساندة الحركات الإنتاجية في مناطق عديدة من **العالم العربي** وخارجه. والأبرز في هذه المؤسّسات، اليوم، ثلاث، تتبع كلّ واحدة منها واحداً من البلدان الخليجية الثلاثة، ذات المهرجانات التي صارت اليوم راسخة وفاعلة حتى في السينما العالمية. إذ نعرف أن كلاً من **مهرجان أبوظبي السينمائي، ومهرجان دبي ومهرجان الدوحة**، بات له مؤسّسة تمويليّة (تعلن دائماً أنها غير ربحيّة) تتولّى مساندة مشاريع سينمائيّة متنوّعة البلدان والمبدعين والمواضيع والميزانيات. وتبدو، في هذا السياق، **مؤسّسة "سند"** التابعة **لمهرجان أبوظبي**، الأنشط والأكثر كرماً، حيث أسهمت خلال الأعوام الأخيرة في مساندة عدد كبير من الأفلام الآتية من شتّى أنحاء العالم ومنها أفلام ضخمة على النمط الهوليوودي. ومثل **مؤسّسة "سند"**، ما يقدّمه **"الصندوق**



القطري للفيلم" الذي ينوّع نشاطاته بين مؤسّسات إنتاجيّة وتعليميّة ومساندة، ولا يتردّد – كما حاله أخيراً – عن مساندة فيلم فرنسي، بات قطرياً أيضاً، مثل "ذهب أسود". والحال نفسه في **دبي**، حيث لا تتردّد المؤسّسة هي الأخرى – وعلى الرغم من الأزمة المالية التي تعصف بالإمارة منذ عامين وأكثر – في دعم العديد من المشاريع السينمائيّة العربيّة ومساندتها، ولاسيما المخرجين الشبّان.

كل هذا قد يكون، خلال **العام** 2010، في بداياته، غير أنه – وبشكل مؤكّد – سوف يكون ذا مفعول أساسي من خلق نهضات سينمائيّة، تعتمد بخاصة على عنصر الشباب، خلال السنوات التالية. ومن المؤكّد أيضاً أن هذا المفعول سيشمل، وربما في المقام الأول، خلق نهضة سينمائيّة حقيقية في بلدان **الخليج العربي** نفسها. وفي هذا السياق، لا بأس من أن نختتم استعراضنا هنا لواقع السينمات العربيّة **للعام** 2010، بالإشارة إلى واحدة من الإمارات الأساسية للنشاط السينمائي الخليجي خلال العام الذي نحن في صدده. ونعني بهذا **مهرجان سينما الخليج**، الذي – من دون أن يزعم أنه عرض خلال دورته **للعام** 2010، تحفاً سينمائيّة –، تمكّن من أن يمهّد الأرض أكثر وأكثر – عبر عشرات الأفلام القصيرة والمتوسطة، الروائية والوثائقية، وأفلام التحريك، آتية من بلدان عديدة في **شبه الجزيرة** بما فيها **العراق واليمن** – لولادة ما يمكننا منذ الآن تسميته: سينما المستقبل. ولعلّ نقطة التفاؤل الأخيرة هذه تصلح لختام هذا التقرير، الذي لا بدّ من العودة، مرّة أخيرة، للقول إنه، في مختلف سماته، يبدو لنا تقريراً يتحدث بالأحرى عن نقطة انعطافية في زمن انتقالي. زمن بداية ربيع جديد للسينما العربيّة.

شكل بياني رقم 2

سوق توزيع الأفلام السينمائية في العالم العربي خلال العام 2010

الفئة	النسبة
سينما أوروبية وأميركية	58%
آسيوية	20%
عربية	18%
محلية	4%

شكل بياني رقم 1



جدول 1 حصص المناطق في عروض الصالات خلال العام 2010

البلد	سينما أميركية أوروبية	آسيوية	عربيّة	محلّية	الصالات
الأردن	94	7	14	1	32
الإمارات	184	82	20	1	241
البحرين	212	72	22	1	53
تونس	43+30 أوروبية	8	14	4	21
الجزائر	43+9 أوروبية	21	12	10	82
المغرب	84+27	8	16	18	77
العراق	-	-	-	-	5
عُمان	71	101	20	0	9
فلسطين	-	-	-	-	5
قطر	193	78	20	0	37
الكويت	187	112	22	0	67
لبنان	214	62	21	5	98
ليبيا	-	-	-	-	10
مصر	218	109	4 (غير مصرية)	38	403
موريتانيا	-	-	-	-	-
اليمن	0	28	26	0	5
سوريا	38+10	14	12	3	25
نسبة معدل مئوية	% 57	% 20	% 18	% 4	1210

حصص المناطق في عروض الصالات خلال 2010



2010 والدراما التلفزيونية:
إلى الشاشة الصغيرة من دون خجل

كان **العام** 2010 عام "**كارلوس**". **وكارلوس** الذي نتحدث عنه هنا هو بالتحديد ذلك السجين القابع منذ سنوات طويلة في أحد السجون الفرنسيّة، الإرهابي بالنسبة إلى البعض و"بطل الحرية ومناضلها" بالنسبة إلى البعض الآخر. غير أننا إذ نفتتح تقريرنا حول الدراما التلفزيونية العربيّة **للعام** 2010 بذكر **كارلوس هذا**، فإنّنا لا بدّ أن نشير على الفور إلى أن حديثنا هنا لن يدور حول **كارلوس** كإرهابي أوبطل أو سجين، بل من حوله وقد أعار اسمه إلى مسلسل صار منذ عُرض للمرّة الأولى وفي وقت واحد على الشاشتين الكبيرة (**في مهرجان "كان" السينمائي**) والصغيرة (من على شاشة المحطة الفرنسية التي أنتجته)، علامة أساسيّة من علامات تطوّر العلاقة بين السينما والتلفزة. بل أكثر من هذا، صار إمارة على انتفاء الصراع بين الشاشتين. ولقد عزّز من هذا الواقع الجديد، أن إنتاج "**كارلوس**" وعرضه إنما جاءا في عام وصلت إلى ذروتها فيه حركة بدأتها شبكة H.B.O الأميركية بإنتاج مجموعة كبيرة من مسلسلات وأعمال تلفزيونية دعت إلى تحقيقها – أو الإشراف عليها – مجموعة مميّزة من أهل السينما العالمية بدءاً من **مارتن سكورسيزي** وصولاً إلى **ستيفن سبيلبرغ**، مروراً **بستيفان سودربرغ وغاس فان سانت** وآخرين من طينتهما. من **هنا**، كان **العام** 2010 عاماً مميزاً ومفصلياً في هذا المجال، حيث تمّ إنتاج كلّ هذه الأعمال وعرضها واجتذابها أعداداً ونوعيات مدهشة من المتفرجين، مبررة لمئات الفنّانين الآخرين، ولاسيما من ممثّلي الصفّ الأول في العالم، تلك "الخيانة" للسينما، والتي لم تعد خيانة بالطبع.

طبعاً لا نعني بهذا أن إنتاج "**كارلوس**" الفرنسي وعشرات الأعمال الأميركية، كان شيئاً جديداً. فالحقيقة أن السينما والتلفزة تتقاطعان منذ سنوات عديدة. ولطالما كان فنّانو السينما يندفعون إلى العمل في التلفزة. وفنانو هذه الأخيرة يعتبرون ذروة نجاحهم وصولهم إلى الانتقال إلى السينما، أو الإطلال عليها بين حين وآخر. ونعرف في مجالات عملية أكثر أن عروض الأفلام السينمائيّة كانت دائماً بعض أنجح ماتقدّمه المحطات التلفزيونية، كما أن ثمة في خريطة الشبكات السينمائيّة في العالم مئات القنوات المتخصّصة في عروض الأفلام السينمائيّة بحيث صارت المحطات تعتبر ذاكرة للسينما. ثم لاننسينّ هنا أن معظم أفلام السينما، حتى من قبل أن تعرض على الشاشات الصغيرة، كان يظهر واضحاً في عناوينها مدى اعتمادها على الأموال التلفزيونية كي تحقق. منذ عقود كان يمكن لمشاهد الفيلم أن يقرأ في افتتاحية تلك العناوين أسماء عشرات الشركات والمحطات التلفزيونية كمنتج للأفلام. غير أن هذا كلّه كان يتمّ وسط مناخ يبدو "تآمرياً تواطوّياً"، فيه ما فيه من خجل سينمائي. اليوم يبدو هذا كلّه جزءاً من الماضي. وكما أشرنا صار هذا يبدو واضحاً وغير مثير لخجل السينمائيّين، منذ سنوات قليلة، بشكل أتى عرض مسلسلات H.B.O و"كارلوس" ليشكّل ذروته.

والحقيقة أن افتتاح الحديث بالإشارة إلى "**كارلوس**" في تقرير عن نشاطات عام في مجال الدراما التلفزيونية العربيّة،

لايبدو – بالنسبة إلينا – نافراً هنا. وذلك بالتحديد لأن القضية التي تدور من حولها حكاية **كارلوس** (ساعتان سينمائيّتان، أو 5 ساعات تلفزيونيّة تقريباً) قضية عربيّة بامتياز. وكنّا منذ زمن بعيد نتوقّع أن يقدم مبدعون عرب على تقديمها. فإذا بالفرنسي **أوليفييه السايس** يحقّقها. عزاؤنا هنا أن مشاهد كثيرة من المسلسل صوّرت **في لبنان** وغيره من البلدان العربيّة، كما أن ممثلين عرباً، خصوصاً اللّبنانيّين، شاركوا في تمثيل أدوار أساسية في المسلسل. ولعلّ ما يمكننا أن نضيفه في هذا السياق على صعيد الطرح الذي بدأنا به هذا الكلام هو أن المشروع حرص منذ البداية على أن يبدو سينمائياً وتلفزيونياً في آن، بمعنى أن مخرجه – وهو مخرج سينمائي طليعي **في فرنسا**، خاض الإخراج بعدما كان بدأ حياته السينمائيّة ناقداً في "**كراسات السينما**"، cahiers du cinema، المجلة التي كان من همومها الأولى الدفاع عن المهنة السينمائيّة، وتحديداً ضدّ التلفزة، إلى سنوات قليلة أعلنت خلالها استسلامها أمام فكرة اللّقاء بين الشاشتين. بل أيضاً راحت تدعو أهل السينما إلى دعم التلفزة بإبداعهم وتجديدات لغتهم السينمائيّة. وهو أمر بدأ يتحقّق خلال السنوات العشر الأخيرة. وأوصله السايس، بين آخرين، إلى ذروته بحيث إنّنا حتى إن آثرنا أن نشاهد مسلسل "**كارلوس**" (أو غيره من الأعمال المتكاثرة المحقّقة في مكان ما بين السينما والتلفزيون)، في منازلنا، من على أجهزة التلفزة في بيوتنا، سوف ندهش لأعمال "تلفزيونية" لها كلّ إبداعات اللّغة السينمائيّة. ومن الواضح هنا أننا مع التقنيات التلفزيونيّة التي تعرف تجديدات لا تتوقف، ومع ضخامة أجهزة العرض في البيوت، لم يعد من الإنصاف التفريق كثيراً بين مجالي العرض: الصالات والبيوت. ولعلّ هذا حافز إضافي يبرر لأهل السينما ما كان يعتبر "خيانة" لسنوات قليلة خلت: تحقيق أعمال تلفزيونيّة. ونحن إذا

في 2010، واصل مبدعو السينما العرب إنتاجهم التلفزيوني، لكن هذه المرّة من دون اللازمة التي يردّدونها بأنهم يخوضون التلفزيون بانتظار أيام أفضل تتيح لهم إنتاج أفلام سينمائيّة.

لا يزال التنافس الرئيس في الأسواق التلفزيونيّة العربيّة يتعلّق بالمسلسلات المصريّة والسوريّة. أما المسلسلات الخليجيّة فلا تعرض إلا على شاشات القنوات الخليجيّة.

توقفنا عند **العام** 2010 الذي نحن في صدده، وحده، وانتقلنا إلى فضائنا العربي، لن نعدم أمثلة كثيرة تؤكد هذا الواقع، تقنياً وفنياً، من دون أن يكون تأكيدنا هذا حكماً قيمياً.

على الصعيد العربي، واصل، إذاً، كثر من مبدعي السينما العرب إنتاجهم التلفزيوني وهذه المرّة من دون تردّد بالتأكيد، ومن دون تلك اللازمة التي كان البعض قد اعتاد مواجهتنا بها في كلّ مرّة وجد نفسه في حاجة إلى تبرير أمام "يقظة ضمير سينمائيّة"، وفحواها أنهم إنما يخوضون التلفزيون في انتظار أيام أفضل حيث يتاح لهم أن يحققوا أحلامهم السينمائيّة. في الحقيقة انتهى الأمر بالبارزين منهم (من أمثال **نجدت أنزور وباسل الخطيب في سورية، وسمير حبشي** في لبنان، وربما اللّبناني **أسد فولادكار** إنما في مصر، ونادر جلال في مصر نفسها...) إلى أن يروا إمكانية لتحقيق تلك "الأحلام السينمائيّة" في التلفزيون نفسه. وهنا أيضاً ربما في إمكاننا اعتبار **العام** 2010 عاماً مفصلياً. وكذلك ربما العام الذي قبله.. بل الأعوام التي قبله. فإذا نظرنا مثلاً إلى مسلسل "ذاكرة الجسد" الذي حققه **أنزور** عن رواية شعبية معروفة للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، من بطولة **جمال سليمان** والجزائرية **أمل بوشوشة**، هل في وسعنا أن نحلم لهذه الرواية – التي كان يتخاطفها السينمائيّون منذ ما لا يقلّ عن عشر سنوات، ثم يفتون في نهاية الأمر بـ"صعوبة أفلمتها"–، بمصير أفضل من مصيرها التلفزيوني هذا؟. فنحن، سواء أكنّا أحببنا هذه الروائية أم لم نحبّها، لايمكننا أن ننكر أن تحقيق **أنزور** لها أتى سينمائياً بالتأكيد لغة وأداء. طبعاً ربما يكون الزمن التلفزيوني (القياسي): 30 ساعة تمتدّ على 30 حلقة لتعرض طوال شهر رمضان الكريم، فرض نوعاً من التطويل – الذي تداركه المخرج، السينمائي الهوى كما هو معروف، بلقطات بانورامية لا تخلو من جمال متناقض مع المعهود في الحركة "اللّغوية" التلفزيونيّة

-. لكن هذا لا يبدّل في الأمور شيئاً... ولا يغيّر واقع أن التلفزيون أنقذ عملاً أدبياً من الحكم عليه باستحالة الأفلمة.

وينقلنا هذا بالطبع، إلى التوغل بشكل أوضح في العالم الدرامي التلفزيوني الذي نحن في صدده. فإذا كان في إمكاننا أن نعتبر "ذاكرة الجسد" أبرز أعمال ذلك العام، فإن هذا لايقلّل من أهمية بقية الأعمال التي عرضت خلال العام نفسه آتية من مناطق عربيّة كثيرة، إنما مع تفاوت في إنتاج كلّ منطقة، ومدى قدرة الأعمال المنتجة هنا أو هناك على فرض حضورها خارج مناطق إنتاجها. وقبل التوقف عند هذا، لا بدّ من أن نورد هنا مجموعة من الملاحظات التي يمكن التوقف عندها بغية توضيح الصورة الإجمالية لما حدث عربياً على الصعيد التلفزيوني.

* في المقام الأول، لاتزال تتواصل تلك الظاهرة التي تثير احتجاجات جدّية ومتفاوتة القوة بين الحين والآخر: ظاهرة انحصار عروض المسلسلات الجديدة كلّ عام خلال شهر رمضان دون بقية شهور السنة مع استثناءات قليلة تتعلق، على أيّ حال، بالأعمال الأقل أهمية- في رأي القنوات المنتجة أو المشترية-، وهي عبارة عن مسلسلات لاتجد لنفسها مكاناً على شاشات رمضان فتعرض بعده، أو تؤجل أو - أحياناً - تختفي تماماً.

* لايزال التنافس الأساسي في الأسواق التلفزيونية العربيّة، يتعلق بالمسلسلات المصرية والسورية. أما إذا كانت المسلسلات الخليجية قد بدأت تعرف لنفسها مكاناً ما على الشاشات الصغيرة، فإنها في غالبيتها العظمى لاتعرض إلا على شاشات القنوات الخليجيّة، بحيث إن متفرجيها يبقون خليجيّين حتى ولو عرضت على شاشات أكثر من بلد.

*زداد استعانة المسلسلات المصريّة بخاصة، بنجوم عرب من خارج **مصر**، وأحياناً بمخرجين وتقنيّين، وكذلك حال المسلسلات السورية وإن بوتيرة أقلّ. ولقد أسهم هذا الواقع في إعادة البعد العربي العام إلى الفضاء الدرامي المصري، الذي بتنا نلاحظ أكثر وأكثر في **العام** 2010، أنه يعطي بطولات مطلقة لممثلين من خارج **مصر**. ولعلّ الأمثلة الأربعة الأكثر بروزاً حالات **جمال سليمان وسوزان نجم الدين** وربما **جمانة مراد** (من **سورية**)، **ونيكول سابا** (من **لبنان**)، وطبعاً **هند صبري** (من **تونس**). ولا بدّ من أن نلاحظ هنا أن هذه الاستعانة تسهم في تعريب عالم الدراما المسلسلة. لكن الأمر ليس صدفة ولاهو فعل إرادي سياسي. بل إنه ينبع من زيادة تعريب الإنتاجات الدرامية نفسها. وهو تعريب يطاول ميادين تبدو مستغربة (كأن يخرج اللبناني **أسد فولادكار** "سيت كوم" مصرياً خالصاً هو "راجل وست ستات" وينجح فيه إلى درجة أن يعهد إليه بإخراج أجزائه المتتالية، إضافة إلى ميدان التمثيل. وفي هذا السياق، قد يكون ممكناً التوقف أيضاً عند مسلسل "ذاكرة الجسد"، الذي قدّم صورة مثالية للتعاون العربي بين جزائريّين وسوريّين ومصريّين ولبنانيّين فرضته الحالة التلفزيونية نفسها، باعتبارها أضحت أكثر وأكثر حالة تتعدّى الحدود لتجعل أعمالاً معيّنة تبدو ذات هوية "قوميّة" أكثر من ذات هوية وطنيّة.

* أما الملاحظة التي يمكن أن نختم بها هذه الملاحظات، فتتعلق بحقيقة بات لا بدّ من أخذها في الاعتبار، حتى وإن لم تكن تتعلق في العام الذي نتحدث عنه هنا وحده: وفحواها أن التلفزيون ودراماه قد حلّا، بالنسبة إلى الجرأة في معالجة المواضيع الشائكة التي يسود النقاش حولها في المجتمعات العربيّة، علناً أو خفية، محل السينما وبقية الفنون. ولعل آية

التلفزيون ودراماه حلّا، بالنسبة إلى الجرأة في معالجة المواضيع الشائكة في المجتمعات العربيّة، محل السينما وبقية الفنون.

هـذا، أن أياً من الأفلام العربيّة التي حققت في السنـوات الأخيرة، لم يثر غضب الرقابة خـلال الأعـوام الأخـيرة – ولاسيمـا **العام** 2010 – كمـا فعل بعض المسلسلات، سواء مـن ناحية الرقابة الدينيّـة أم السياسيّة أم الأخلاقيّـة. ولعلّـه يمكـن القول حـول هذا الأمر، إنـه فيما صارت الأفلام المنتجة في شتى أنحـاء **العالم العربـي** أفلاماً مفروزة بـين أعمـال تهريجيّـة مصنوعـة للفتيـان أو حتـى لمـا كان يسمّـى في الماضـي "جمهور الترسو" مقابل أعمال فنيّة أكثر حميميـة وبالتـالي أقلّ قدرة علـى اجتذاب الجمهـور العريض، تكاد لاتعرض إلا في المهرجانـات ثـم تمرّ مـرور الكـرام حين تعرض في الصالات، صـارت المسلسلات علـى تنوّعهـا أكـثر دنـوّا مـن المشـكلات الاجتماعيـة في انقسامهـا بـين مسلسلات تاريخيّـة ودينيّـة وعاطفيّـة وكوميديّـة، ومسلسـلات جاسوسيّـة ومخابـرات ومـا شابه. ومـرّة أخرى يبدو **نجـدت أنزور**، في **العـام** 2010، الأكـثر إثـارة للسجـال ليس بسبب "ذاكـرة الجسد" الذي حـاول فيه أن يخفّـف من مفعول الصفحـات الأكثر إثارة للجدل – جنسيـاً – في الرواية الأصلية، بل بسبب مسلسله الآخر الأكثر جرأة "ماملكت أيْمانكـم" الذي أوصل فيه دنـو التلفزة من المحظورات الدينيّة والأخلاقيّة إلى مستوى لا سابق له.

في 2010، وجدنا أنفسنا أمام خريطة "درامية" عربيّة تصل في مجموع إنتاجها إلى نحـو 150 إلى 160 مسلسلاً متنوّعاً عُرضت على عشرات المحطّات التلفــزيـونيّة، لكـن لنقـول ماذا؟

طبعـاً انطلاقـاً مـن هنـا، وفي عـودة إلى تفاصيل العام الدرامي التلفزيوني، يمكن القول إن **نجـدت أنـزور**، كعادتـه منذ سنـوات طويلة – مـع بعض الانقطاعات – كـان مخرج العام التلفزيـوني بامتيـاز، مـن خلال عمليـه اللّذين كانـت لـكلّ منهمـا ضجـة خاصة بـه: "ذاكرة الجسـد" مـن خلال شهـرة الرواية التـي اقتبس عنها، و"مـا ملكت أيْمـانكم" من خلال طروحاته الفكريـة الجريئـة، التـي أسهـم بعض مواقف رسميّـة أو متشدّدة في مضاعفـة عدد حضوره على الشاشات العديدة التي عرض عليها خلال **رمضان** 2010.

بيـد أن **أنـزور** لم يكن وحده. ذلـك أن **العام** 2010، وبعد كلّ هذه المقدمات، يعتبر من أغزر الأعوام الأخيرة، إنتاجـاً تلفزيونياً، بمعنى أنه سجّـل ما قد يمكـن اعتبـاره الانتصـار الأكبر للدراما التلفزيونيّة، نوعيّاً وكميّاً، في الخريطة الفنية **للعالم العربي**.

طبعـاً هنـا، لـن يكـون مـن السهـل تقديم إحصـاءات متكاملـة عـن كلّ مـا أنتـج مـن مسلسلات وأعمال دراميّـة تلفزيونيّة في شتّى المناطـق والبلـدان العربيّة طـوال العام – من دون أن ننسـى مـا أشرنـا إليـه حـول تمركـز العروض الأساسيّة في شهر رمضان –، وكذلك مـن الصعوبـة بمـكان تحديد الحيّـز الجغرافي، وبخاصة للمسلسلات المصريّة والسوريّ ة.

غـير أن مـن الممكـن، في المقابـل، تقديم صـورة تستعرض الحالـة التلفزيونيّـة أمـام قـارئ مطلـوب منـه هنـا، وهـو يقـرأ مـا يلي مـن استعراض لهـذه الحالـة، أن يضـع نصب عينيـه الملاحظات التـي أوردناهـا في الفقرات السابقة.

في الحقيقـة أنّنـا إذا توقفنـا، بالنسبة إلى حديثنا عن جديد الدرامـا التلفزيونيّة العربيّة، عنـد مـا عرض من هـذا الجديـد خـلال **العام** 2010، في شهـر رمضان فقـط، والذي هو، كما أسلفنـا، الموسم الأهم لهـذه العروض، سنجدنا أمـام مـا لا يزيد على 85 **مسلسـلاً**، هي على أيّ حال، الأبرز خلال إنتاج العام كلّه. غير أن هذه المسلسـلات ليست كلّ شيء، بل هـي تمثّل في الحقيقة ما لا يزيـد على نصف العدد الإجمالي لما أنتج حقـاً، وبالتالي لما عرض بالفعل. أما النصف الثاني فيتألف، بالأحرى من مسلسلات إمـا أن تكون محليّة، بمعنـى أنها لم تعرض إلا على قنوات في البلد المنتج (مسلسلات لبنانيّة في **لبنـان**، مثلاً، أو جزائريّة في الجزائر... إلخ)، أو أنهـا عرضـت علـى أكـثر من قنـاة لكنّها لم تنـل نجاحـاً أو اهتمامـاً، أو – أخـيراً – نجـد



عرضها قد أجّل لمواسم أخرى لسبب أو لآخر. ما يعني أن فضاء كلّ هذه الأعمال لم يأتِ عربيّاً شاملاً، كما حال المسلسلات الأخرى، التي تزداد أبعادها العربيّة الجامعة، وتكاد تبدو – في حالات عديدة – غير مرتبطة بمجتمع معيّن، ولا حتى من حيث اللّهجة المستخدمة، ما يزيد من البعد العربي العام لهذا النوع من الإبداع الفنّي. وبالنسبة إلى الموسم الرمضاني الذي بات منذ سنوات، يعتبر الموسم الدرامي التلفزيوني العربي بامتياز، تقول لنا إحصاءات (دقيقة إلى حدّ ما) إن مجموع المسلسلات المصرية التي عرضت على القنوات المصريّة والعربيّة بلغ 48 **مسلسلاً**. أما المسلسلات السوريّة فتتراوح بين 8 و12 مسلسلاً (إذا أخذنا في اعتبارنا كون المسلسل سوريّاً خالصاً، أو مختلطاً ذا أبعاد عربيّة، من ناحية اختيار الممثلين وأماكن الإنتاج، بل حتى الشركات المنتجة). وفي المقابل بلغ عدد المسلسلات الخليجية (أي الآتية من **بلدان مجلس التعاون الخليجي**، 19 **عملاً**)، وأربعة أعمال عراقيّة وستة أعمال يمكن وصفها بأنها "عربيّة شاملة". وإلى هذا يضاف نحو نصف دزينة من المسلسلات المغربيّة أو الجزائريّة أو الفلسطينيّة... إلخ.

والحقيقة أننا، في نهاية الأمر، نجد أنفسنا أمام خريطة "درامية" عربيّة، تصل في مجموع إنتاجها إلى نحو 150 أو 160 **مسلسلاً** متنوّعاً، عرضت على عشرات المحطات التلفزيونيّة المحليّة أو الفضائيّة. ولكن لتقول ماذا؟ ها هنا، في نظر كثر من المعنيّين يكمن السؤال الرئيس. ففي فضاء عربي بات من الواضح فيه أن المسلسلات التلفزيونية حلّت، بشكل شبه نهائي محلّ الأفلام الاجتماعية التي كانت غذاءً لشتّى طبقات المجتمع خلال الثلثين الأخيرين من القرن العشرين، على الأقل، صار من المنطقي القول إن هذه المسلسلات باتت المُشكّل الأساس للذهنيّات لدى هذه الطبقات – وهو الدور الذي لعبته السينما العربيّة، وأحياناً غير العربيّة، طوال العقود الوسطى والأخيرة من القرن العشرين –. ومن هنا ما نلاحظه في السنوات الأخيرة من ازدياد الحراك السجالي حول التلفزيون ومسلسلاته، بل حتى برامجه الأخرى، حيث بات يبدو أوضح وأوضح كيف أن السجالات التي كانت من نصيب السينما، صارت الآن من نصيب مسلسلات باتت أكثر وأكثر جرأة في تناولها لمواضيع شائكة. ونعرف الآن أن هذه السجالات تناولت، ولاسيما في **سورية**، أبعاداً دينيّة جريئة (عبّر عنها مثلاً، مسلسل "ما ملكت أيمانكم" **لنجدت أنزور**) أو أبعاداً سياسيّة (عبّر عنها مثلاً، مسلسل "لعنة الطين" **لأحمد إبراهيم أحمد**). أما في **مصر** فإنه، وعلى الرغم من امتثاليّة معظم المسلسلات وسعيها وراء تحقيق ترفيه أو كسب مالي لا أكثر ولا أقل، كان واضحاً أن ثمة ارتباكاً متزايداً في حركيّة المجتمع تعبّر عنه مسلسلات مميّزة دنت من المسائل السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة بأشكال أكثر وأكثر جرأة من ذي قبل. طبعاً لايمكن أن يقال هنا إن التلفزيون سار على خطى سينما النقد الاجتماعي، ولكن لا شكّ أن دنوّ المسلسلات، ولاسيما من بعض أكثر القضايا الاجتماعية حساسية (العنوسة، التفكك العائلي، تراكم الثروات، السلطة الأبوية الذكورية، الفساد في عالم الأعمال، ناهيك بالتاريخ القريب أو البعيد، بشكل مباشر أو مرمّز)، هذا الدنوّ كان جليّاً ولا يخلو من جرأة. ولعلّ في إمكاننا هنا أن نذكر أسماء لعدد من المسلسلات المصرية بخاصة، التي كانت الأكثر بروزاً، حتى نجد هذا الواقع يشير إلى نفسه بنفسه. فمن مسلسل "الجماعة" الذي كتبه **وحيد حامد**، في واحدة من تلك التجارب شديدة الخصوصية والحساسية (والذي تناول فيه بمنطق تاريخي روائيّ تاريخ جماعة الإخوان المسلمين)، إلى مسلسل "عايزة اتجوز" (الذي مثلت فيه **هند صبري** دوراً يحاكي الحكاية الحقيقية لمدوّنة مصرية تقترب من سنّ العنوسة وتبحث عن

الإبداع

عريس)، مروراً بـ"زهرة وأزواجها الخمسة" (الذي لعبت فيه **غادة عبد الرازق** دور سيدة يحدث لها أن تقترن تباعاً برجال عدّة، كمعادل موضوعي للدور الذي كان لعبه **نور الشريف** قبل سنوات في مسلسل "الحاج متولي" الذي بدا مروّجاً لتعدّد الزوجات وأثار صخباً كبيراً في حينه) و"أهل كايرو" الذي، من خلال حبكة بوليسيّة، يطاول خلفية ما يسمى بالنجاح المالي والاجتماعي في **مصر**.

طبعاً لن يتمّ التوقف هنا عند كلّ هذه المسلسلات، غير أنه جرت الإشارة إلى ذلك كمثال لتبيان كيف اقتحمت الأعمال المصرية في الدراما التلفزيونيّة معاقل الحياة الاجتماعية، بشكل فاق في فاعليته وأهميته ما كانت تفعله السينما في الماضي، ما يمكّن من القول اليوم، مع شيء من التبسيط، إنه إذا كان ثمة ثورة في الذهنيّات تصنع اليوم، فلا شكّ أنها ثورة تجد نقاط انطلاقها في العدد الأكبر من المسلسلات المنتجة والتي تنحو أكثر وأكثر إلى فتح أعين المجتمع على بعض أكثر قضاياه سخونة. وهو وضع من الواضح أن الرقابات المختلفة لم تعد قادرة على لجمه في زمن الفضاءات المفتوحة، مايغري بالقول إن الإنتاج التلفزيوني، لانفلاته إلى هذا الحد من ربقة الرقابات، بات أكثر خطورة من السينما. وهو أمر لايغيب عن بال "حرّاس القديم" الرقابيين، لكنهم باتوا مدركين في الوقت نفسه أنه لم يعد في أيديهم حيلة لفرض ضروب منعهم واحتجاجاتهم القديمة. فالمسلسل الذي قد تؤدي ضغوطهم إلى منعه على هذه الشاشة، سيعرض على غيرها، ولاسيما بعدما يكون قد حاز – من جراء ذلك المنع – شهرة أوسع.

فالحال أن فضاءً تلفزيونياً عربياً تسيطر الهيئات الحكومية على 26 من هيئاته، فيما تتبع 444 هيئة منه مايسمّى بالقطاع الخاص (الذي يمكن على أيّ حال السجال حول حقيقة هذه الخصوصية فيه بمنأى عن الهيمنة الرسمية)، لم يعد في إمكانه أن يخضع للرقابات، الرسميّة أو الاجتماعيّة. حقاً وتفيدنا في هذا المجال، آخر إحصاءات حول الوضع في **العام** 2010 أوردتها **اللجنة العليا للتنسيق بين القنوات الفضائية العربيّة** (التابعة **لاتّحاد إذاعات الدول العربيّة**) بأن هذه الهيئات التي نتحدث عنها باتت تبثّ في مجموعها 733 **قناة** تلفزيونية منها 124 **قناة** للقطاع العام و609 **قنوات** للقطاع الخاص. وهي تنقسم، من ناحية اهتماماتها ومواضيعها إلى: 243 **قناة** جامعة – 90 **قناة** منوّعات غنائية – 61 **قناة** دراما – 37 **قناة** إخبارية – 59 **قناة** رياضيّة – 17 **قناة** اقتصادية – 14 **قناة** وثائقيّة – 3 **قنوات** سياحيّة – 20 **قناة** ثقافيّة – 15 **قناة** للمرأة والمجتمع – 27 **قناة** للأطفال – 48 **قناة** دينيّة وعقائديّة – 26 **قناة** خاصة بشؤون التسوّق – 17 **قناة** تعليميّة – 53 **قناة** للتسلية والخدمات –3 **قنوات** لاختصاصات أخرى. ونعلم طبعاً أن في إمكان كلّ المواطنين العرب، داخل **العالم العربي** وخارجه، أن يشاهدوا هذه القنوات. فإذا أضفنا إلى هذه القنوات قنوات أخرى تبثّ على **العالم العربي** بلغة آتية من بلدان أخرى ومعظمها متخصّص في الأخبار، سنجدنا أمام عالم فضائي مدهش. ويعدّد تقرير **اتحاد الإذاعات** هذه القنوات على الشكل التالي: القناة التركية – كوريا تي في – قناة تشاد – بي. بي. سي عربيّة – فرانس 24 – دي. وي. آرابيك، الألمانية – الحرة الأميركية – روسيا اليوم.

إضافة إلى هذا كلّه، في عودة منّا إلى مسألة الدراما، لا بدّ من الإشارة المهمّة إلى أن المسلسلات التركيّة التي كانت عرفت طريقها إلى الفضاء العربي، قبل سنوات، وحلّت فيه إلى حدّ كبير محلّ مسلسلات من أميركا اللاتينيّة (برازيليّة ومكسيكيّة) ولقيت رواجاً كبيراً خلال العقود الفائتة، واصلت في **العام** 2010 زحفها الناجح على البيوت العربيّة بحيث صارت جزءاً أساسياً من الخريطة الفضائية للدراما "العربيّة"، خصوصاً مع ازدياد انتشار



قناة درامية خاصة أنشأتها **شبكة** M.B.C، تكاد تكون مختصّة في بثّ هذه المسلسلات "مدبلجة" في معظم الأحيان إلى العربيّة (سورية بخاصة)، بشكل متقن. ونعرف طبعاً أن هذا الازدهار للمسلسلات التركيّة يأتي متزامناً مع ازدياد الحضور التركي السياسي والاقتصادي في شتّى أنحاء **العالم العربي**، ولاسيما في مشرقه. ومن الواضح أن هذا الذي كان يعتبر، لسنوات خلت، ظاهرة تلفزيونيّة اجتماعيّة صار اليوم ظاهرة راسخة. بل في إمكاننا، في هذا السياق، أن نضيف أنه في وقت لا يلاحظ فيه النقاد أو غيرهم من المهتمين بالشأن الفضائي، أيّ تميّز للمسلسلات التركيّة على ما ينتج في العالم العربي – ولاسيما في مصر وسورية –، يلاحظون بشيء من الدهشة كيف أن المسلسل التركي، في أبعاده الميلودرامية الطاغية وحكاياته التي لاتصدّق أحياناً، صار مثالاً يحتذى بالنسبة إلى صنّاع المسلسلات، ولاسيما في **لبنان** حيث سيمكن يوماً أن يقال إنه إذا كان ثمة نهضة ما، محليّة على الأغلب، عرفها إنتاج الدراما اللبنانية ووصلت إلى ازدهار ما، خلال **العام** 2010، فإن هذه النهضة تدين لوجود المسلسل التركي، حيث إن دراسات مقارنة، جمالية ومن ناحية الموضوع، وفي مجال اختيار الطبقات الاجتماعية التي تدور الأحداث في أجوائها (مسلسل "سارة" مثلاً.. كي لا نتوسّع أكثر)، ستفيدنا بأن الفضاء الدرامي "اللبناني" وجد أخيراً مرجعيته الجمالية والموضوعية إلى درجة لايخفي معها بعض المنتجين أملهم في أن يحلّ المسلسل اللبناني في مستقبل قريب محلّ المسلسل التركي في حياة المتفرجين العرب.

في هذا الإطار، إذاً، يمكن القول أيضاً، إن **العام** 2010 بدا عاماً انتقالياً، حتى وإن كانت القسمة فيه قد ظلّت هي نفسها، كما في الأعوام السابقة، بالنسبة إلى نوعية المسلسلات وتوزّعها بين ما هو تاريخي وعاطفي وميلودرامي وديني ونقد اجتماعي وترفيهي وهزلي بشكل خاص. ومهما يكن من الأمر هنا، لا بدّ من القول إنه إذا كانت كلّ المواضيع والأزمنة، نالت حصّة ما، من عروض هذا العام، يظلّ ثمة سؤال، لا بدّ من العودة إليه دائماً – وهو سؤال يطاول عالم الدراما التلفزيونية بقدر ما يطاول عالم الإنتاج السينمائي –: لماذا تظلّ حركة "التبادل" بين مشرق العالم العربي ومغربه، أحادية الاتجاه، بمعنى أن المغرب العربي، بدوله جميعاً (**المغرب، موريتانيا، الجزائر، تونس، ليبيا**) يعتبر سوقاً جيّدة لمسلسلات بلدان **المشرق العربي**، في الوقت الذي لايتمكّن فيه أيّ مسلسل مغربي (وثمة، على أيّ حال، إنتاج مغربي لا بأس به في هذا السياق) من الوصول إلى تلفزيونات **المشرق العربي**، ولا حتى طبعاً إلى متفرجيه. والحال أن حدّة هذا التساؤل تزداد عندما ننظر إلى نجاح المسلسلات التركيّة في **العالم العربي**. هنا قد يقول قائل إن الدبلجة لعبت دوراً كبيراً في نجاح المسلسل التركي، إذاً، فلماذا لا تدبلج مسلسلات بلدان **المغرب العربي** من المغاربيّة إلى اللهجات المحكيّة في **المشرق**؟ طبعاً قد يشكّل هذا الحلّ، كما حاله إن اتّبع سينمائياً، غصّة في حلق كلّ محبّ للعروبة يرى من غير المنطقي دبلجة العربيّة إلى العربيّة، ولكن أفلا يمكننا القول، إن الغصّة تكون أكبر إن لم يهتمّ **المشرق** بالإنتاج المغربي على الإطلاق بحجة عدم فهم اللهجات المغربيّة؟

2010 بدا عاماً انتقالياً، وإن كانت القسمة فيه ظلّت هي نفسها، كما في السنوات السابقة، بالنسبة إلى نوعية المسلسلات وتوزعها بين ماهو تاريخي وعاطفي وميلودرامي وديني ونقد اجتماعي..

الإبداع

جدول 2 توزّع القنوات الموجهة باللغة العربيّة إلى العالم العربي

أصناف القنوات	القطاع الحكومي	القطاع الخاص	العدد الجملي
القنوات الجامعة	60	182	243
قنوات المنوعات الغنائيّة	3	87	90
قنوات الدراما	7	54	61
قنوات الإخباريّة	4	33	37
القنوات الرياضيّة	20	39	59
القنوات الاقتصاديّة	2	15	17
القنوات الوثائقيّة	1	13	14
القنوات السياحيّة	-	03	03
القنوات الثقافية	7	13	20
قنوات المرأة والمجتمع	2	13	15
قنوات الأطفال	1	26	27
القنوات الدينيّة / العقائديّة	7	41	48
قنوات التسوق	-	26	26
القنوات التعليميّة	9	8	17
قنوات التسلية والخدمات	-	53	53
اختصاصات أخرى	-	3	03
المجموع	124	609	733

(المصدر: تقرير اتّحاد الإذاعات العربيّة لعام 2010)

شكل بياني رقم (3) توزّع القنوات الموجّهة باللغة العربية إلى العالم العربي



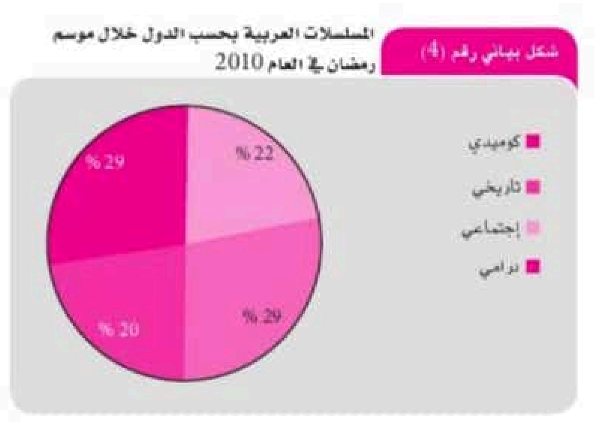


جدول 3 المسلسلات الأساسيّة التي بثّت خلال موسم رمضان (2010) على القنوات العربيّة

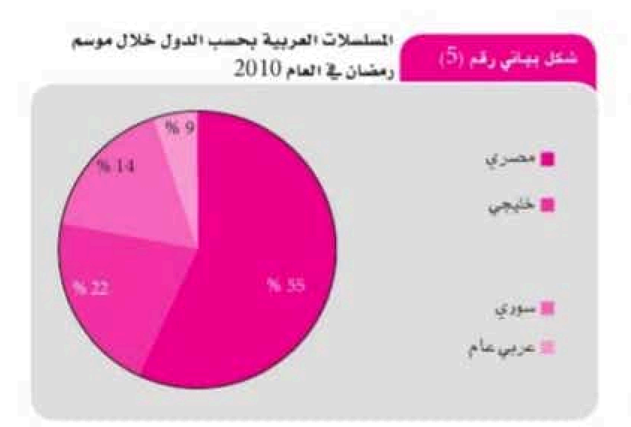
الهوية	العدد	درامي	اجتماعي	تاريخي	كوميدي	المجموع
مصري	48	11	15	7	15	48
خليجي	19	2	6	3	8	19
سوري	12	2	1	5	4	12
عربي عام	8	3	3	2	-	8
مجموع	87	19	25	18	25	

ملاحظة: تطابق الأرقام ليس حتمياً بسبب اختلاط الأنواع والهويات

شكل بياني رقم (4) المسلسلات العربية بحسب الدول خلال موسم رمضان في العام 2010



شكل بياني رقم (5) المسلسلات العربية بحسب الدول خلال موسم رمضان في العام 2010



شكل بياني رقم (6) المسلسلات الأساسية التي بثت خلال موسم رمضان 2010 على القنوات العربية



الإبداع

جدول 5 قنوات أجنبية رئيسة تبثّ نحو العالم العربي

روسيا اليوم	روسيا اليوم
دي وي أرابيك	دي وي أرابيك
الحرة	الحرة
فرانس 24	فرانس 24
بي. بي. سي. (عربي)	بي. بي. سي. (عربي)
القناة التركيّة	القناة التركيّة
كورياتي في	كورياتي في
قناة تشاد	قناة تشاد
العالم	العالم

جدول 6 المسلسلات الأساسيّة التي بثّت خلال موسم رمضان (2010) على القنوات العربيّة

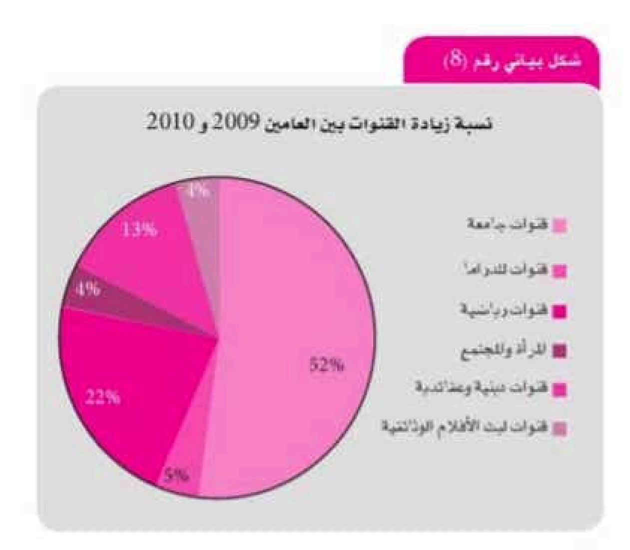
القنوات العامة (غير الاخبارية)	عدد القنوات العام 2009	عدد القنوات العام 2010	الزيادة
قنوات جامعة	49	61	12
قنوات للدراما	06	07	01
قنوات رياضيّة	15	20	05
المرأة والمجتمع	01	02	01
قنوات دينية وعقائدية	04	07	03
قنوات لبثّ الأفلام الوثائقيّة	0	01	01
(المصدر: التقرير السنوي لاتّحاد الاذاعات العربيّة)			

شكل بياني رقم (7) توزيع القنوات العامة التي زادت بين 2009 و 2010



شكل بياني رقم (8)

نسبة زيادة القنوات بين العامين 2009 و 2010





المسرحيّون العرب والنفق المظلم

لا يـزال المسرحيّون العـرب في صلب فكرة الخـروج من النفـق المظلـم. أدرك القيّمون على المحاولـة، أنّ الوصـول إلى المقوّمـات الفنّيّـة والفكريّـة، لـن يقـوم إلاّ بتنميـة الوعـي. أدرك القيّمـون على المحاولة أنّ الوعي وعي مشترك. وعـي عربـي. يتأسّس الوعـي علـى دفعـات. لـذا: تستمرّ الأنشطـة والنـدوات والمؤتمـرات والملتقيات والمهرجانات بلا توقّف. لا مبالغة في ذلـك. انطلقوا من إحساس صادق بالمكان وقـوّة المـكان، بالنفس وقوّة النفس، بالمادّة وقـوّة المادّة. لا يعيبهم تجسيد الصور المتقدّمة والمتراجعة في حقول أخّاذة في أحيان وكابية في أحيـان، لـن يعيبهـم ذلـك وهـم يرصـدون تراجـع الآليّات والحيويّـة المسرحيّة في القرن الجديـد. لن تفيد عمليّـات التسويف. لن تفيدهم عمليّات التوليف أو إدغام الصور بالصور. كما لـن يفيد تمخّض المسرح بشكل قسري بهدف ولادة قسريّـة لا تـزال تـراوح أمـام مخاطرها الأكيـدة. إنّنـا أمام مسـاء غير رائـع. إنّنا أمام مسـاء غير طيّـب، بعد تراجـع الآبـاء والأبناء. تراجع الأدوات والوسائـل والأساليب مع مرور الزمـن علـى المسرح، بحيـث بـدا أنّ الزمن لم يخدم المسرح.

لا شـيء أصعـب مـن تحويـل المسـرح إلى مهنة. حوّل المسرحيّون المسرح إلى مهنة، عبر انشغـالات فكريّة دائمة. ثـم خسروها. لا ينظر المسرحيّون إلى المسرح كشيء منجز. ثم كشيء غـير متحقّق. لذلـك لا يزالون يسعـون إلى بناء نوع من الالتزام الاجتماعي بالمسرح. إلى نوع من الالتزام السياسي بالمسرح. بل إلى نوع من الالتزام الحياتي.

إنّهم يبنـون منصّاتهم على ضوء ذلك وهم يناظرون الأشباح. آخر منازلات الأشباح جرت في «ملتقـى الاستراتيجيّـة العربيّـة للتنميـة المسرحيّـة» في أواخر نيسـان الماضي. أسماء عربيّـة مكرّسـة وأسمـاء جديـدة وأسمـاء بين بـين. مخرجـون وممثّلـون ومنظّـرون ونقّـاد. أسمـاء لها فاعليّاتها في كشف السيرة الذاتيّة الطابع وربطها بالمسـيرة الشخصيّة المعرفيّة. لم يفصح أحد في ما قدّمه عن برود أو حياديّة. حفر الـكلّ في الذاكرة، لكي يصلـوا إلى الحقول الفكريّـة والفلسفيّة الجديدة في تجربة المسرح. امتلـك البعض جـدارة القـراءة بشجاعـة. ولم يمتلـك بعض آخـر إلاّ التأويـل وفـق بصـيرة غـير قـادرة علـى الذهـاب إلى أبعد مـن حدود التخيّـلات البصريّة أو الذهـانيّـة. حاز بعضهم قـدرة تقديم عرض يحتفي بالفرجة ويؤكّد قوّة حضورهـا لـدى المتلقّي منـذ اللحظـة الأولى، كونها قيمة أدبيّة وركيزة صلبة. طرح بعضهم الآخـر أشيـاء أقـرب إلى العبـث بفـنّ المسـرح. وقعـت الرغبـة ـ بشـكل عـام ـ في البحـث عـن تلاوين مسرحيّة ونقديّـة غير جديرة بالإخفاق (عنوان الملتقـى الفرعي: واقـع المسرح العربي مكامن الإخفـاق ومواقع التعـثّر). نخب متلوّنة بأعصابها وأعصاب بـلاد وأعصاب مسارحها. ثـلاث جلسـات في ثلاثـة أيّـام. كلّ جلسـة في زمنـين. كلّ زمـن في ثـلاث ساعـات. افتتـح الملتقـى بمداخـلات نظريّـة وعمليّـة راوحـت بـين «صـورة المسرح العربي بـين الاختلالات والأعطاب والاقتراحـات» و«الحراك المسرحي في الوطن العربـي ومعوقاته» و«المسرح تحت الاحتـلال» و«تأثـيرات العولمـة علـى الخليج»

لم ينتقل المسرح العربي من وضعيّة المأخوذ بغيره والمحكوم بلسان الآخر إلى وضعيّة المأخـوذ عنه. بدا أنّ المسرحي العربي يملك الاستطاعة ولا يملك القدرة. هذا ليس فصلاً افتراضيًا. على العكس. إنّه الواقع. لا تزال نظريّة المؤامرة سارية المفعول لـدى المسـرحـيّ العربيّ.

الإبـداع

و«المهرجانات العربيّة، الواقع والآفاق» و«إشكاليّة المسرح العربي والإعلام». ثم: المؤلّف المسرحي العربي والواقع زائدًا «أسئلة المخرج في المسرح العربي» إلى «واقع وآفاق التمثيل في المسارح العربيّة». مروحة عريضة من الاهتمامات. غير أنّ الكثير منها حاد عن هدف الملتقى الأساسي. بحيث لم يترك المسرحيّون المحاضرون أثرًا سيريًّا يعتدّ به. لأنّهم تجنّبوا في أبحاثهم الحقول الأساسيّة لمضمون الطرح على حساب رغباتهم في رواية تجارب ذاتيّة أو رواية هواجس ذاتيّة. ركّز الكثيرون على المصطلح المستعار من ثقافة الآخر. بل الكثير الاستعمال. اعتبروه مقدّسًا وهم يرطنون ويبرطمون به، على الرغم من الإصرار اللافت من اللّجنة المنظّمة على تفكيك المعتبر وتسمية الباعث على وجوده بهدف تصميته في صالح نظرة جديدة وتجربة جديدة. لن يلزم أحد نفسه إذا لم يقتنع برؤيته أو مشهده الاجتماعي أو إذا لم يعتبره جزءًا من حياته الداخليّة. دين وأسطورة. ثلاثة أيّام من تبادل الأفكار بين مشرق ومغرب. لوحظ - في المجال هذا - تقدّم النقد في المغرب وتقدّم التجربة في المشرق. المسرح هنا مولود نظري. المسرح هناك مولود معماري. يمثّل المسرح في الحالين ثقافة عالميّة بنوافذ محليّة، له سلطة روحيّة دنيويّة على عموم أفراد العائلة في المدينة والقرية إلاّ في العالم العربي. طرح المشاركون همومهم وهواجسهم في أوراق رئيسيّة وملاحق. طرحوها في نوعين من الثقافة. الثقافة الشفاهيّة والثقافة العالمة. المدوّنة. اتّفق الجميع - من دون أن يتّفقوا - على أنّ المسرح العربي لا يزال في جغرافيّته غير متعدّ حدوده ولغاته وأقوامه. لم ينتقل المسرح العربي من وضعيّة المأخوذ بغيره والمحكوم بلسان الآخر إلى وضعيّة المأخوذ عنه. بدا أنّ المسرحي العربي يملك الاستطاعة ولا يملك القدرة. هذا ليس فصلاً افتراضيًّا. على العكس. إنّه الواقع. لا تزال نظريّة المؤامرة سارية المفعول لدى المسرحي العربي. اتّهم سامي عبد الحميد (عراقي) المسرحيين الشباب بالفاشيّة. وجدهم أشبه بسلاح بشري ضدّ المؤسّسين. واظب على الإعلام عن ذلك. لم يكف طوال مدّة انعقاد الملتقى عن اتّهام الشباب بذلك. ابن التجربة المسرحيّة العراقيّة القديمة لا يزال يحفظها في صندوق قلبه. ذكّر قاسم بياتلي بوصايا غروتوفسكي. أوصانا المعلّم قال. ثم قال إنّ المعلّم كذا وإنّ المعلّم كذا. لا يزال المسرحي العربي غير مسيطر على طبيعة العلاقة بالمسرح الغربي والمسرح الأوروبي والأميركي. استخدم عبد الكريم برشيد صوته الدافئ الخفيض، لكي يذهب بعيدًا في تلخيص ورقة بحدود خمسين صفحة فولسكاب في خمس عشرة دقيقة. خلّف تجربة المسرح الاحتفالي وراءه. إنّه باني تجربة المسرح الاحتفالي في المغرب. وفي العالم العربي تاليًا. ما نبّه إلى قضيّة في غاية الأهمّيّة: إنّ المسرحي لا يعتبر المعلومة. المعلومة ليست في اعتباره، ولأنّها ليست في الاعتبار، يبقى المسرحي على ضفّة ويبقى المسرحي الآخر على الضفّة الأخرى. لم يتبادل المسرحيّون المعلومات، لكي يرتبطوا بالمعرفة. لن ترسخ صورة المسرح في غياب المعلومات. لأنّ بلا صورة لا قراءة. لأنّ قراءة الهواء بلا جدوى. تُنسج الصورة من الأبناء وأولاد العموم. هكذا: تفصح الصورة عن منطوقها الشفّاف وإخلاصها وأهميّتها الاعتباريّة القائمة على تسمية الأشخاص وعنونة مراتبهم وتلوين مواقعهم في حواضر المساحات المتلوّنة. طرح الملتقى أكثر من سؤال من دون طرح أسئلة. أبرز الأسئلة: ضرورة حضور السؤال في حضرة الأجوبة الجاهزة دائمًا. لا مسرح عربيًّا على التلّة. بذا أفصح الملتقى. الأمثلة كثيرة. جهّز الطيّب الصديقي مسرحه في المغرب. ثم وقع تحت عجز مادّي دفعه إلى تأجيره قبل افتتاحه. حوّلته القوى الاقتصاديّة إلى مطعم ضخم. لم يعد بمستطاع الطيّب

«ملتقى الاستراتيجيّة العربيّة للتنمية المسرحيّة» يطرح أكثر من سؤال من دون طرح أسئلة

راوح المسرح العربي في فترة زمنيّة ماضية، ثم راح يتخبّط في خصائصه المشؤومة. لا مدينة لبعض المسرحيّين العرب. لا بلد عند المسرحيّين العرب. لا مسرح في غياب المدينة. لا مسرحيّ، في غياب المسرح، في غياب المدينة.

الصديقـي إضـرام المشاعـر بمسرحـه القيّـم القائم على اختبار النصوص التراثيّة في الأطر المسرحيّة. اختفـى عبد القـادر الزروالي عن خريطة المسرح العربي. زيّـن الثنائي المغربي المهرجانـات العربيّـة بكلّهـا، قبـل أن يختفي الأوّل مع مونودراماتـه المطوّلة غير الملاحظة لأهمّيّة العلاقة بين العرض والأرض. لن يحيط المسرح بصلاته بالناس هنا وهناك وهنالك.

المسرح والمدينة

راوح المسـرح العربـي في فـترة زمنيّـة ماضيـة، ثـم راح يتخبّـط في خصائصـه المشؤومـة. لا مدينة لبعض المسرحيّين العرب. لا بلد عند المسرحيين العرب. لا مسرح في غياب المدينـة. لا مسرحـي، في غيـاب المسـرح، في غياب المدينة. استغرقت رحلة المسرحي الليبي محمّد الصادق إلى مصراتة ثلاثة أيّام. غادر الشارقة إلى القاهرة بالطائرة. ترك القاهرة إلى الإسكندريّة بالسيّارة. ثـم: توجّه إلى مصراتة عبر المعبر الحدودي المشترك إلى مصراتة وهو يجرّ وراءه الورش وحلقات النقاش والمختبرات وانتظـار الأنبـاء عن ولده المقاتـل في صفوف مقاتلـي «المجلس الانتقـالي». لا مسـرح في ليبيا. لا أحبّ المثل القائل بأنّ سنونوة واحدة لا تصنـع ربيعًا. لأنّ الربيع يحـلّ بسنونو ومن دون سنونـو. غـير أنّ مسرحيّـة ليبيّة واحدة لا تبنـي تجربـة. لا يبنـي عـدد مـن المسرحيّات (متقدّمـة أو غير متقدّمـة) تجربة. لا مسرح في تونس. نعى توفيـق الجبالي مؤسّس ومدير مسرح التياترو في العاصمة التونسيّة تجربة المسـرح في البلاد. وجد أنّ الـكلام على تجربة كذبـة. لم تتوسّع رقعة التجربة في السودان ولا في البحرين، في حين دخـل الإسلاميّون على المجال الكويتي بقـوّة. رسالة المسرح محدودة في البحرين. كذلك في قطر. وهي غير متبلورة أبـدًا في المملكـة العربيّـة السعوديّة. إنّنا - مـع الأخيرة - مـع مسرح واجب يقـدّم إضاءات نوعيّـة على مرّ السنوات، غير أنّه لم يبنِ تجربة. لا يزال الكثـيرون يذكرون هجوم جماعة الأمر بالمعـروف والنهـي عـن المنكـر علـى معرض الكتـاب هنـاك. هجـوم ضـدّ الاختـلاط وضـدّ العناوين. لا يزال الرجال يلعبون أدوار النساء. أو تتـمّ الاستعانة بممثّلـة إماراتيّـة أو قطريّة، لكي تلعب دور فتاة سعوديّة في هذه المسرحيّة أو تلـك. ريّفت المدن أو انتهكـت أو انكسرت. ما عادت **بيروت بيروت**. ولا **القاهرة هي القاهرة**. ولا **دمشق هـي دمشق**. ولا **تونس هي تونس**. ثمّـة سهـول بمواهـب بلا ملـكات وبـلا قدرات أدائيّـة. ماتـت المهرجانات العربيّـة بمعظمها. ليـس هذا دافـع المسرحيّـين العـرب إلى إقامة جنازات خاصّة بالمسرح العربي. روى حسين الخطيب الأردني أنّهـم نظّموا جنـازة للمسرح الأردني في العاصمـة الأردنيّـة ردًّا على تردّي علاقة الدولـة بالمسرح. ليس أدلّ على ذلك من حضور العقائـد القوميّة والوطنيّـة المستسلمة أمـام كلّ شـيء إلاّ أمام المسرح. مـا معناه أنّ العقائـد القوميّـة هـذه لا تمارس سكوتهـا إلاّ أمام المسـرح. إنّها ضـدّ المسرح دائمًـا، لأنّها لا تريـد أن تحوّلـه من دين إلى أسطـورة أو من أسطـورة إلى ديـن. اختـزل مهرجان **فوانيس** إلى عرضين فقط. لـن تؤسّس الجمعيّات تجربة مسرحيّـة بعيدًا من مفاهيـم المؤسّسة (كما في السعوديّة). الأوضـاع سيّئـة ومتطيّرة في آن. ثم مقاومة مع ذلك.

ريّفت المدن أو انتهكت أو انكسـرت. ما عادت بيروت بيـروت. ولا القـاهـرة هي القـاهـرة. ولا دمشـق هي دمشق. ولا تونس هي تونس. ثمّـة سهـول بمواهـب بـلا ملكـات وبـلا قدرات أدائيّة. وماتت المهرجـانات العربيّة بمعظمها.

المسرح الإماراتي

منـذ أربـع سنـوت إلى الأمـس، إلى العـام 2010 – 2011، بقيـت الأشيـاء علـى مـا هـي عليـه. بقيـت المسافـة بـين المسرحـي العربي والمسرحي الإماراتي على ما هي عليه. ما أفاد الأوّل الثاني. لا آفاق في عمل المسرحي العربي في الإمـارات. إنّـه ينجـز مشروعـه العابر. ثم يمضي تاركًا خلفه أسراره وقضاياه وأوضاعه التقليديّـة وأحكامه الجماليّة. لـن تمسّ تجربة المسرحي العربي تجربـة المسرحي الإماراتي. بالعكس. لا يـزال بعض التجـارب في الخليج،

بقيت المسافة بين المسرحي العربي والمسرحي الإماراتي على ما هي عليه. لا آفاق في عمل المسرحي العربي في الإمارات. إنّه ينجز مشروعه العابر. ثم يمضي تاركًا خلفه أسراره وقضاياه وأوضاعه التقليديّة وأحكامه الجماليّة.

الإبـداع

على سبيل المثال، يعاني من تركات بعض المخرجين العرب في أراضيهم البور. عزّزت تجربة زكي طليمات روحه التقليديّة الإكسترا كلاسيكيّة في تربة دول الخليج. استغرق الأمر طويلاً حتى تحرّروا منها. تحرّر صقر الرشود في الكويت. كذلك فؤاد الشطّي. هذا مثال من أمثلة. المثال الساطع في الشارقة وفي إمارات الإمارات الأخرى تجربة جواد الأسدي. بدا من تجربة الرجل في دبي وفي بيروت، أنه لم يأخذ حساسيّة المسرحيّين الإماراتيّين بالاعتبار. لم يأخذ وضع الممثّل بالاعتبار. لا قواه ولا روحه ولا نبرته ولا صوته ولا لغته ولا جسده. عامل جواد الأسدي الممثّل الإماراتي كما عامل الممثّل البيروتي. من دون مراعاة الفروق بين الاثنين. الخبرة والقوّة والثقافة والاستعداد والتدريب والتربية والتثقيف. لن تمرّ أيّ معادلة حداثيّة مع مبتدئين. ذلك أنّ الشغل على هؤلاء بلبوس الحداثة، لن يؤدّي إلاّ إلى خلعهم اللّبوس هذا لحظة نهاية المسرحيّة، والتجربة المسرحيّة، وسفر المخرج المسرحي وعودته إلى دياره. لا يرسم المخرج المسرحي العربي سياسة واضحة في الطريق إلى بناء المعمار المسرحي في هذه المؤسّسة أو تلك، في هذه الدولة أو تلك. هكذا يدمّر المركز، قبل أن يبنى. هكذا تدمّر المرجعيّات. الإنسان هو المركز هنا. الإنسان هو المركز في تيّار الحداثة. في حين أنّ الإله هو المركز في أغلب تيّارات ما قبل الحداثة. مؤدّى ذلك أن تترك تجربة المسرحي العربي أثقالها على فكرة نشأة تجربة المسرحي الخليجي. لن يرتفع المسرحي الخليجي فوقها يومًا. لأنّه جاء إليها بلا فهم. لأنّه وصل إليها بلا فهم. الحاصل: تيّارات من اللامبالاة. وخيانة المقولات والمفاهيم الأساسيّة، لأنّها غير صالحة في تربة تسعى إلى كتابة نصوصها بمرجعيّات واضحة. إنّه اتّجاه تدميري في جوهره، لا يطرح بدائل ولا حلولاً. حيث إنّ تجربة المسرحي العربي بأثقالها وبعض ادّعاءاتها الحديثة، تغيب كلّ ما هو سائد ومتعارف عليه من مقولات ومفاهيم وأنماط، في صالح ما هو غير مفهوم لدى المسرحيّين الخليجيّين الصغار السنّ والمحدودي القوّة والتجربة. لن يؤدّي ذلك إلاّ إلى إحلال نوع من الفوضى والعدميّة في تجربة المسرح في الخليج. إنها وجهة نظر معطوفة على قولبة المسرحي الخليجي على أيدي المسرحيّين العرب. زائد ذاتيّة الأخيرين. تدفع الذاتيّة إلى بناء أسيجة في محيط حضور المسرحي العربي. أسلاك شائكة. ترفع الأسلاك الشائكة هذه، لكي تقف بين المسرحيّ الموجود وأيّ مسرحيّ آخر تدفعه تجربته إلى الانتساب إلى تجربة المسرح في الإمارة هذه أو تلك. لا ينفتح المخرج على المخرج الآخر. لا ينفتح المبدع على المبدع الآخر. ومن الأمثلة الجازمة هنا: تجربة المخرج العراقي قاسم محمّد. مخرج عراقي طليعي وجد نفسه في قلب تجربة المسرح في الشارقة. وجد نفسه إلى جانب حاكم الشارقة المهجوس بالمسرح. ركّز الرجل حضوره في التجربتين. تجربة الشارقة الشاملة وكتابة حاكم الشارقة لمجموعة من النصوص المسرحيّة. لم يقترب الكثيرون كثيرًا من التجربتين منذ ذلك الوقت. خسرت التجربة بذلك احتمالات التعدّد والتنوّع في الرؤى الفنّيّة القائمة على رفض التيمات والقوالب الجاهزة لأنساق الإبداع وبرمجة العمل الفنّي. دمّرت المعطيات المحتملة الأخرى في صالح فردانيّة مسرحيّة لافتة. لن يؤدّي ذلك إلى قيام تجربة فعليّة وفاعلة. لن يؤدّي ذلك إلى بناء تجربة احتراف. لأنّ التجربة بحاجة إلى تجارب متعدّدة في فضاء جامع ماسك للعلاقات الاجتماعيّة المنعكسة في التجارب المسرحيّة.

> الأرجح أن الكثيرين ممّن مرّوا على التجربة المسرحيّة الإماراتيّة، والشارقة في المقدّمة، خاضوا في المسرح، بيد أنّهم لم يخوضوا في شروط الاجتماع وما يحمله من تفاعلات ملازمة للإنسان والإنسانيّة. فصلوا النصّ عن مجتمعه. فصلوا العرض عن مجتمعه. كما فصلوا الممثّل عن مجتمعه.

مسرح ما تحت الأرض

قد يصحّ تسمية المسرح في الإمارات، الشارقة تحديداً، «مسرح ما تحت الأرض». الاسم من مسرح سرّي بناه كانتور في الحرب



العالميّة الثانية. وذلك يشير إلى حالين اثنين. حال حضور المسرحي العربي في العلانيّة المسرحيّة في الإمارات العربيّة المتّحدة. ثم، حال حضور المسرحي الإماراتي السريّة تحت أرضه، لا على أرضه. إنّه بحاجة إلى لحظة خارقة، إلى فرصة، حتى يتحرّر من اتّجاهات الحداثة المزيّفة الراكبة على ظهره، وهو في طريقه إلى حضوره الخاصّ وحياته الخاصّة في المسرح. يلعب المال دورًا في ذلك. يلعب المال دورًا في استجلاب المسرحيّين العرب. كما لعب الأثر العربي دورًا في حياة الكثير من المسرحيّين الإماراتيّين. ذلك أنّ أعدادًا منهم تعتزل العمل في المسرح بعد نجاح في الإخراج أو في التمثيل، خوفًا من الفشل في أعمال أخرى. هذه واقعة يشير إليها الكثيرون ويعلون الصوت أمامها. ثمّة أبنية مسرحيّة في الإمارات. هذا امتياز. غير أنّها ليست الشرط الوحيد لقيام حركة مسرحيّة بتيّارات واضحة وفاعلة. قدّمت تجارب مسرحيّة طليعيّة في بيوت المسرحيين وفي المرآب الخاصّة بالسيّارات وفي الملاجئ وفي المساحات الحرّة في الهواء الطلق. المال نازيّ الحضور هنا. لن يقدّم المال شرعيّة لأحد. لن يبني شرعيّة أحد. لن يخترعها. لن يفعل سوى أن يدفع المسرحي العربي المقطوع أو من لا علاقة له بشؤون المسرح إلاّ عبر رؤية مانيكاناته، إلى العمل في المسرح لكي يحلّ مشكلة غير مسرحيّة. لعلّ ما أدّت إليه الحركة هذه بحاجة إلى إطلاق عمليّة إصلاحيّة شاملة. حيث يجد العربي نفسه في وضعيّته الواقعيّة وهو يستلم شيكًا عن أيّ مسرحيّة يزمع تقديمها في أيّ مهرجان في الإمارات تصل قيمته إلى مائة ألف درهم. تتراوح الأرقام بين ستّين ألفًا وبين مئات الآلاف. ينتج عن ذلك الكثير من المسرحيّات تحت العلبة الإيطاليّة بكثير. لأنّها الأقرب إلى قلّة خيال من يقصد المسرح بدافع المال، لا بدافع دفع العجلة المسرحيّة بما يقدر أو يستطيع بالملاحظة العاديّة. الطمع في مقابل السخاء. ثم إنّ وزارة الثقافة في الشارقة هي وزارة بنى تحتيّة. إذ إنّها تفتح ورشها العمليّة (نجارة - حدادة - ديكور...) لكلّ مخرج مسرحي من أيّ صنف ومن أيّ عيار. يتكرّر ذلك، وثمّة خلاصات عميقة في هذا الصدد. أوّلها: عدم تمتّع أبناء البلد بالثمار المسرحيّة. لأنّ الزارع، المسرحي العربي، لا يتعامل، ولن يتعامل مع الحقائق على الأرض بصورة جدليّة أو بصورة نقديّة تكشف ما يجب كشفه، حتى يوضع في المعالجة: يبني المسرحي العربي صروحه على البنى التحتيّة المحلّيّة المتشوّقة إلى الارتفاع والارتقاء. يؤكّد ذلك كلّ مظهر. تؤكّد ذلك كلّ التجلّيات. ولأنّها هكذا: بقي المسرحي العربي العلّة والحلّ. السبب والعجب. بطل أفكار مسبقة. بطل أفكار جاهزة أشبه بالبيوت «البري فابريكيه». بطل الحقل الثقافي الدارج في الإمارات يأخذ التجريب كسمة. لن يلبث أن يجوّف السمة هذه. أن يفرغها من محتواها. لذلك، تراوح التجارب في الشارقة بين التقصير اللّغوي وتخفيف اللّغة من أوزانها، بحيث تضحي طيف لغة لا لغة.

فوقيّة المخرج .. دونيّة الكاتب

مرّ الكثيرون على التجربة الإماراتيّة. الشارقة في المقدّمة. جاء المنصف السويسي إلى الشارقة. كما قصدها المخرج العراقي عزيز خيّون والأردني حسن أبو شقرة والعراقي الآخر محمود أبو العبّاس والفلسطيني داوود أبو شقرة. كما جاء آخرون كثر. جاء العشرات. جاء نقّاد ومنظّرون في المسرح. غير أنّ الكثيرين منهم، لم يتوقّفوا أمام إنجاز ثابت أو تطوير إنجاز أو الإمساك بإنجاز يميل مع ريح عاصفة أو ريح ذات صوت متوسّط. الأرجح، أنّهم خاضوا في المسرح. بيد أنّهم لم يخوضوا في شروط الاجتماع وما يحمله من تفاعلات ملازمة للإنسان والإنسانيّة. فصلوا النصّ عن مجتمعه. فصلوا العرض عن مجتمعه. كما فصلوا الممثّل عن مجتمعه.

لا مبالغة بذلك. لذا، يلاحظ أنّ عدد المخرجين الإماراتيّين في أيّ دورة من دورات مهرجان الشارقة، أقلّ بكثير من عدد المخرجين العرب. لأنّ المسرحي العربي لم يأخذ بيد المسرحي الإماراتي إلى لحم المسرح وشحمه. ألغى بعضهم النصّ المسرحي من دون أن يخوضوا في النصّ. شرط إلغاء النصّ الانتهاء من الشغل التجريبي عليه. قد يؤدّي التجريب على النصّ بالمسرحي إلى إلغاء الشغل على النصّ. غير أنّ هذا حدث في جزء منه من دون توفّر الجزء الآخر. أراد المسرحيّ العربيّ أن يحدث تغيّرات جذريّة في بنية مسرحيّة من دون جذور. أو هي غير موجودة. أو أراد العبور في سماء المسرح الإماراتي كما تمرّ شخصيّة في رسم من رسومات شاغال. شخصيّة طائرة. شخصيّة خفيفة. شخصيّة أخفّ من الهواء الحامل لها. اعتمد المسرحي في الشارقة التزيينات المعماريّة في غياب المعمار. تكلّم على الدرامتورجيا في غياب النصّ المزدوج (أدب – مشهد). برطم بكلام غير مفهوم عن السينوغرافيا ومفردات الضوء والصوت والتشكيل وهو في طريقه إلى منصّة تغيب عنها شبكتها التفاعليّة. لا يزال المسرحي الإماراتي أسير مفاهيم تتّصل بمفهوم الاحتشاد في الفسحة، بدل مفهوم تحقيق الحضور. لا ثمرة نفس، بل ثمرة آخرين.

بين العامين 2006 و2007، وجد المتابعون في أيّام الشارقة المسرحيّة ما يغيظ على صعيد علاقة المسرحي العربي بالمسرح المحلّي. أخذ عبد العزيز خيّون نصّ الكاتب الإماراتي الشابّ عبد الله مسعود «خفايا الجبل». قتله. لم يصمد النصّ أمام الإخراج للحظة. لم يصمد أمامه حتى في الندوة التطبيقيّة. حيث عجز الكاتب عن نقد تجربة الإخراج. اكتفى بشكر عبد العزيز خيّون على قبوله الشغل على نصّه قبل قتله النصّ. تلخّص فوقيّة المخرج ودونيّة الكاتب العلامة المزدوجة القائمة على قوّة الجهاز العضلي لدى فرد على حساب الفرد الآخر. عائق أساس أمام قيام منصّة مسرحيّة متعادلة تسهم في مساعدة المسرحي المحلّي في دورة عمله في الطريق إلى إيجاد طريقه الخاصّ وأفعاله المبرّرة وسبب سلوك الطريق في باب أوّل. تحمل الحركة - عندها - معنى. عنده: تصبح مفهومة. عندها: تتبادل التجربة الأدوات والعناصر بدل أن يستقوي جزء منها على الجزء الآخر. يفقد هنا جمع وربط الأدوات والظواهر المتفرّقة بالمقتربات اللازمة. ضرورة أكيدة للفنّان على الضفّتين. ربط الضفّتين يدفع إلى اعتبار المسرحي المسرح منزله لا ميدان نزال مع الآخر. لأنّ الفوارق أكيدة بين الحياة والحياة المسرحيّة. حيث تؤثّر الأحاسيس في الموضوعات الحياتيّة. ما يثير أفكارًا ومشاعر وأفعال مناسبة لها، غالبًا ما تجيء بطرق لاشعوريّة وغير محدّدة الأسباب في التعامل معها. في حين أنّ التعامل مع المسرح يطرح الأحاسيس كشرط، على المسرحي أن يستحضر ردّ الفعل المناسب له بذهنه، بمخيّلته، بقواه العضليّة والفعليّة. لإحياء الموضوع المسرحي كحقيقة تقوم على فروض أسئلة المبدع بين السبب والنتيجة.

معطى تنافسي

حال عبد العزيز خيّون ليس الحال الوحيدة. يشتغل الكلّ في ضوء المعطى التنافسي هذا. الحالات كثيرة. حالات التضادّ وحالات الاستسهال وحالات القنص المادّي. لن يهتمّ الكثيرون بالجانب الجمالي، لأنّهم يبنون أعمالهم على الارتجال. ليس بوصف الارتجال منهجًا، بل بوصفه سهلاً لغير مدركي القوانين العميقة الخاصّة بعمليّات الإخراج. لا إخراج ولا تطبيق نظريّة ولا نظريّة في الطريق إلى التطبيق. ولا أفكار تأسيس، ولو جنينيّة. جلّ ما في الأمر أنّ مخرجي القرن الحادي والعشرين هؤلاء، لا يزالون يعملون بروحيّة المخايليّين في خيال الظلّ مع كراكوز وعيواظ. خيالات مقصوصة وقطن مغمّس بالزيت. ثم



نقطة على السطر. عودة القارئ في التجربة المسرحيّة، أو الناقد المسرحي إلى العام 2006 أو 2007 أو 2003، لن تعيده إلى آثار مسرحيّة جرى البناء عليها. لن تعيده إلى روح ثقافة عليا لدى الهيئات الثقافيّة في الإمارات بل إلى روح شعبويّة عليا لا تهدم فاصلاً بين رغبة وتحقيق الرغبة هذه في إنجاز أو نصف إنجاز أو هيئة إنجاز. مفارقة لاهبة. تلك مفارقة لاهبة أن تتقدّم المؤسّسة الثقافيّة على المخرج والكاتب والفنّان أو المبدع. يزيّف الفنّان والمخرج وسائل الهيئات الثقافيّة التعبيريّة في صالح تجربته المحدّدة بهلالين خفيّين. لن يصل المخرج أو المبدع - بشكل عام - إلى البحث عن أشكال اتّصال جديدة ومبتكرة لا يوفّرها التراث الموجود الممدود والمحدود في المسرح المحلّي. أو المسرح في الشارقة. لن يُعيد الرجوع بالزمن الزمن إلى الوراء. لأنّ زمن المسرحيّة العربيّة في الإمارات لا يزال في زمن الماضي. ما قدّم في العام 2005 أو 2006 أو 2007 هو نفسه ما يقدّم في العام 2010 و2011، إلاّ باختلاف العناوين والمضامين. ذلك أنّ التأسيس لا يقوم إلاّ في أشغال المؤسّسات لا خارجها. إنّنا نقف في حلقة نصف مفرغة. حلقة أشبه بالحلقات الاحتفاليّة. يقوم الطقس في مقامه إلى حين انتهاء الطقس. لا وظيفة انتقاديّة للمؤسّسة. تمنح المؤسّسة منحتها على صعيد الإنتاج العيني، لا على صعيد الإنتاج المعياري. المادّة لا الروح الداخليّة ولا الخلفيّة الفكريّة ولا الذهنيّة الثقافيّة. الخلاف بين الأزمنة خلاف في العناوين والتفاصيل البسيطة ليس إلاّ. لن يتوفّر شرط المكوث على الخشبة إلاّ في حالات قليلة نادرة. لا تحكّم ولا انتباه ولا تركيز. لا إدارة ممثّل في الموضوع المحدّد بالتمثيل. لا توجيه إلى موضوع المسرحيّة بالإرادة، بل بالانقياد الفطري من ممثّلين إماراتيّين يحدوهم إلى تجاربهم صدقهم وحيويّتهم. تصدر علاقة المسرحي الإماراتي بمسرحه عن ذاته. في حين تصدر علاقة المسرحي العربي بالإنتاج الإماراتي عن تيقّظ تامّ لموضوع الربح أو التكسّب المالي. يغلب المسرحي الوافد حواسّه كلّها في صالح الطعم المرتجى. اقتنع المسرحي المحلّي بالمسرحي العربي، ولم يقتنع المسرحي العربي بالمسرحي الإماراتي.

قتل عزيز خيّون نصّ الكاتب عبد الله سعود (إماراتي) في «خفايا جبل» العام 2006. غابت اللّمعة عن «الكرسي». بإخراج الأردني حسن أبو شعيرة. أخذ الرجل نصّ «الزير سالم» لـ ألفريد فرج إلى تشتّت المعنى وتشتّت الرؤية والرؤيا. سعى وراء نصّ إبداعي تلقّفه بعض المخرجين العرب وحوّلوه إلى نصّ متعدّد الوسائط في مسرح فنون أدائيّة. ذبحه. جوّره. جزره. مثله حكيم جاسم في شغله على «رماد الأيّام» لـ حبيب العوضي. لم تتجاوز العروض هذه تخوم الأسئلة الأولى المتوالدة من دون انقطاع. الوضع هنا بين نقيضين. عروض أدب أو عروض إنشاء مسرحي. أدب ثقيل وأدب مشهدي - بصري أثقل. لأنّه طالع من كلّ ما له علاقة بلغة الإجراء. لم يعد نصّ الكاتب الإماراتي عبد الله سعود نصّه على خشبة المسرح. لم يفكّكه الإخراج. لم يعد بناءه إثر تفكيكه. إذ أحاله إلى الرغبة في نقله من واقعيّة الكتابة إلى عبث العمليّات الإخراجيّة. ألبس المخرج العراقي الكاتب الإماراتي لباسه. تتكرّر العمليّة هذه باستمرار. لبوس على جسد. لا علاقة للجسد بما يلبسه. ولا علاقة للبس بالجسد. قاد عزيز خيّون العرض إلى عبث لا علاقة للنصّ الأصلي به. انحسر النصّ. اختصر العمل. لا تبدأ جملة حتى تنتهي قبل أن يحين وقت نهايتها. ثم اختصر النص إلى برطمة ممثّلين. اختصر النصّ إلى تأتأة ممثّلين. لم يبقَ أمام الممثّلين إلاّ الخروج على النصّ. خروج بأجسادهم على النصّ استدراجًا للضحك في الصالة المتجهّمة.

مسرحيّة «قوم يا عنتر» المستلهمة من «العائلة طوط» لـ استيفان أوركيني المجري مسرحيّة ضدّ الأيديولوجيا وضدّ التصنيع

زمن المسرحيّة العربيّة في الإمارات لا يزال في زمن الماضي. ما قدّم في العام 2005 أو 2006 أو 2007 هو نفسه ما يقدّم في العام 2010 و2011، إلاّ باختلاف العناوين والمضامين. ذلك أنّ التأسيس لا يقوم إلاّ في أشغال المؤسّسات لا خارجها.

الإبداع

المجلوب من مجتمعات إلى مجتمعات أخرى. غير أنّ ميزة المسرحيّة هي في إعادة كتابة نصّ أوركيني بيد الإماراتي إسماعيل عبد الله. سحب عبد الله المسرحيّة من منطقها التعبيري إلى منطقه. لم يكتف بذلك، إذ أجّل حضور الجنرال مقدار نصف زمن المسرحيّة. أضحت المسرحيّة نصفين بذلك. نصف لإسماعيل عبد الله ونصف لاستيفان أوركيني. ضبط المخرج العراقي محمود أبو العبّاس «قوم عنتر» بالإضاءة. شكّلت الإضاءة نبرة المسرحيّة الأساسيّة. إضاءة بيضاء حاصرتها الإضاءة باللون الأحمر. لم يترك محمود أبو العبّاس أسلوبًا إلا واستخدمه. ضخّم وأسلب. استعمل الحكواتي وتقنيّات مهرّجي السيركات والأداء الواقعي وفانتازيا الحضور ومسحات من التعبيريّة (روح العرض الأساسيّة). تاه العرض وانضبط في مفارقة لاهبة. لم يأخذ منهجٌ حقّه. بانت «قوم عنتر» مكتوبة بنثار مناهج جيء بها إلى منصّة مسرحيّة لم تعف الفوضى والعشوائيّة والتكديس.

سطوة التلفزيون على المسرح

نموذج جديد. مسرحيّة إماراتيّة مائة في المائة. جاءت «رماد الأيّام» من الفجيرة البعيدة من الشارقة 150 كيلومترًا. وجدت المسرحيّة في استعمال التقنيّات المسرحيّة آفة. انكفأت رؤياها على ذاتها. أقامت حضورها على فكرة الانكفاء. لذا: بنت بضربة واحدة سينوغرافياها على جسور مصنوعة من الدمى القماشيّة. برّر ذلك بوحدة المرأة بطلة المسرحيّة. دارت المرأة وحدتها بصناعة الدمى والعيش معها. لم يبرّر حضورها البترونات المستعملة في الخياطة فوق أرض المسرح وعند جنباته المبنيّة من روح واقعيّة. سينوغرافيا واقعيّة، إخراج واقعي، صرفت الواقعيّة «الإخراج» إلى موضعة حضور الممثل. ثمّة فرق شاسع بين الإخراج والتموضع. إنّه الفرق بين «الميزانسيسن» و«الميزانبلاس». مسرحيّة بمشهد واحد. مشهد واحد يمتدّ على مسرحيّة كاملة. تفتح عينيك أو تغمض عينيك، لا فرق بعد المشهد الأوّل. مسرحيّة إذاعيّة إذاً. هذه علّة من عللها، غير الأداء السقيم والنصّ الإنشائي. الأخطر من كلّ ذلك: بياض العيون. لا تعبير في العيون. عيون ميتة. الأخطر من كلّ ذلك: بياض الجسد. أجساد ميتة أجساد ميتة بلا كودات. أجساد بلا فاعليّة. لا شيء في «رماد الأيّام» إلاّ الكليشيه المعتّم على مقاصد المرأة الحقيقيّة من سيادة نمط إنتاجها إلى ثقافتها المتحرّكة المتغيّرة وحماية مصالحها الحيويّة. لا رغبة ولا أغراء على الانفتاح. بسبب هيمنة وانتشار صور المرأة المرسّخة في الأذهان. زيارة واحدة إلى بيت حقيقي كفيل بقلب ذلك. بسبب الوقوع تحت سيطرة الكادر التلفزيوني. أبرز قتلى سطوة التلفزيون على المسرح مسرحيّة حسن أبو شعيرة «أيّها الكرسي». لم يبق أبو شعيرة الأردني شيئًا من نصّ ألفريد فرج. قتل ملحميّته وقتل شعبيّته وقتل دراميّته. قتل كلّ شيء في لعبة سرديّة، زلقت بالمسرحيّة إلى أزمنة سحيقة. حيث اختار المخرج التلفزيوني النزعة البريشتيّة في تخبّط عرضه بنوع من الغرائبيّة الناتجة عن تصادم منهج المسرحي الألماني برتولدبريشت بفهم أبو شعيرة المشوّه له. تجربة أبو شعيرة على التغريب: اختراع فنّي منخفض القيمة بتكاليف عالية. بروفة مسرحيّة يشدّها مخرج تلفزيوني إلى استحقاقه المسرحي. إنّه التلفزيون على المسرح من دون انتباه. عدّ الإخراج دائمًا من الخمسة نزولاً كما يفعل التلفزيونيّون قبل المباشرة بأخذ لقطاتهم التلفزيونيّة. استهلك الراوي. استهلك الراوي مع تتالي المشاهد. ما بقيت غير ذكراه. تسلط الإخراج على الراوي هنا، فرّغه من شكله، فرغه من مضمونه، فرّغه من معناه. أثرها: أفلت العرض من السيطرة في ضربات الإظلام المتتابعة بين مشهد ومشهد. إظلام في مقابل تغريب. مهزلة جديدة في غياب سياسة الأداء البريشتي العلاماتي.



استعمل أبو شعيرة «الستروبسكوب». وهي آلة ضوئيّة تسعى إلى تقطيع الحركة للإيحاء بكثرة الحاضرين فوق المنصّة. جسّد حرب البسوس بسبعة أو ثمانية مقاتلين، انتظر أحدهم لكي ينتهي قتال مقاتل مع مقاتل آخر، لكي يتفرّغ له ويقتله. استعمل التغريب بدوره في «منزل آيل للسقوط» لـ «جمعيّة شمل للتراث والمسرح»، بدخول الممثلين من الصالة. تغريب بلا قلب، تغريب بلا روح، تغريب بلا رئة. تغريب بلا عقل. في حين أنّ التغريب منهجيّة عقليّة عند فاهمي التغريب. إنّها هنا: فوضى بلا ضوابط وأمزجة بلا تأهيل. لا ذاكرة مسرحيّة في «أيّها الكرسي»، إلاّ القليل من شكليّات التغريب. قاد التخلّص من الجدار الرابع إلى حضور لعبة المسرح في المسرح. بعدها، وجد المتفرّجون أنفسهم في لعبة مسرح في المسرح. بريشت أوّلاً. ثم بيرندللو. إخراج أشبه بضربات اليد. حطّمت هذه كلّ المعتقدات الثقافيّة في معامل الفنون. مناظر ساذجة في ديكورات واقعيّة بلا إيمان بالواقعيّة. بلا واقعيّة حقيقيّة. حلم العرض بعرض. وحين انتكس ذلك بعنف، أضحى العرض كابوسًا.

لا يثير المسرحي المحلّي لدى المشاهد المحلّي علاقة شخصيّة به. ذلك أنّه لن يذكّره إلاّ بغياب المسرحي العربي. بهذا المعنى: بالمستطاع توقّع ما سيحدث في حال استمرار السياسة السائدة في العام 2020. بمستطاع صاحب التوقّع أن يرى ما سيجري في الأعوام المقبلة.

محاولات محلّيّة محدودة تتعاطى مع الفنّ المسرحي بمسؤوليّة واحترام. تتعاطى معه بخوف أن تفشل في المحاولة الأولى. أو أن يفشل إثر نجاح محاولة أو محاولتين أو ثلاث محاولات. لذا: تزدهر الكتابة المسرحيّة في الإمارات أكثر من ازدهار الأشغال الأخرى كالإخراج والإضاءة والسينوغرافيا والنقد المسرحي. لن يثبت اسم طويلاً في تجربة المسرح في الإمارات. الثابتون قليلون. أبرزهم حسن رجب وإبراهيم سالم. تنقّل الاثنان بين المسرح التجريبي والمسرح الواقعي والمسرح الشعبي ومسرح الأطفال. ثمّة أسماء كثيرة مطوّرة للتجربة. غير أنّها متقطّعة الحضور. يذكر الكثيرون عبد الله المناعي وناجي الحاي ومحمّد العامري وأحمد الأنصاري ود. حبيب غلوم وعبد الله صالح ومحمّد سعيد سلطي وعمر غبّاش ومرعي الحليان وعلي الشالوبي، ثمّة أسماء شابّة جديدة في الطريق إلى بناء مستواها أو التراجع عن عمليّات البناء هذه. يذكر الكثيرون علي جمال وفيصل الدرمكي وعلاء النعيمي وسالم بليوحة وحمد عبد الرزّاق وحمد صالح ومروان عبد الله صالح وحمد الحمادي ومبارك ماشي وعارف سلطان. ثمّة سيّدات في التجربة. منّ قلّة غير أنّهنّ موجودات. أبرزهنّ: منال بن عمرو وآمال السويدي وشيخة الحوسني. تتأتّى التجربة عند البعض من التجربة. تراكم الخبرة أوّلاً. يعني هذا أن لا ثقافة مساندة. لذا: تبقى تجارب هؤلاء، بمعظمهم، أسيرة مفاهيم ثابتة ضمن خطّ سير واحد بعيدًا من الابتكار وتطوير الرؤى الإخراجيّة. يستسهل الكثيرون العمل في المسرح. يدّعي الكثيرون. يجتهد الكثيرون ويخفق الكثيرون. يتردّد، على ضوء ذلك، أنّ الممثّل في المسرح الإماراتي هو الثروة الحقيقيّة في التجربة الإماراتيّة بما يشهد من تراكم خبرات وممارسات يعتدّ بها، كما جاء في بحث لـ محمود أبو العبّاس في مجلّة «المسرح العربي» (العدد 4 / آذار/ 2011).

> لا يثير المسرحي المحلّي لدى المشاهد المحلّي في الإمارات علاقة شخصيّة به. ذلك أنّه لن يذكّره إلاّ بغياب المسرحي العربي.

جمع وإطاحة الجمع

المسرحي الإماراتي دوره في المسرح إلى أجزاء. ما يجمع الأجزاء هذه حضور المسرحي العربي. يجمعها ويطيحها في آن. بدخول المخرج العربي على تجربة المسرح المحلّي كشخصيّة فاعلة جديدة لا بدّ من اللقاء بها، قبل أن يخرج المسرحي العربي من المشهد الإماراتي من دون تسليمه مفاتيح دوره الجديد

في الإسهام في إنشاء حدث أساسي أو جانبي أو ثانوي يعطف على محاولات أخرى في إنشاء حدث أساسي أو جانبي أو ثانوي في الطريق إلى حفر المسار بمقاماته الكبرى والصغرى. بقيمه الصغرى والكبرى. لا حاجة بعد إلى الكلام على قلّة الأدوار الممكنة في تحسين ذاكرة المسرحي المحلّي وانتباهه. لأنّ حضور المسرحي العربي حضور متوتّر أشبه بالعضلة المتشنّجة. عائق أساسي في إبانة العالم أمام المسرحي الإماراتي على ما هي عليه. يجني المسرحي العربي ولا يجني المسرحي الإماراتي. يجني الاثنان ماديًّا. غير أنّ المسرحي الإماراتي لا يجني على الصعيد الإدراكي والمعرفي والحسّي والعصبي. لا يسيطر المسرحي الإماراتي على تجربة لأنّ المسرحي العربي لا يمنحه التجربة هذه. ذلك أنّ سبب حضوره سبب مادّي. لا تترك الحاجة المادّيّة أيّ طاقة معنويّة على صعيد استمرار تجربة المسرحي المحلّي في التجربة المحلّيّة. وتتكثّف المعضلة الأولى بدعم الفرق المسرحيّة. تدعمها وزارة الشؤون الاجتماعيّة. تدعمها دائرة الثقافة في الشارقة. تدعمها هيئة دبي للثقافة وهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث. تدعمها الحكومات المحلّيّة في كلّ إمارة. دعم وزارات الثقافة والشباب وتنمية المجتمع واسع. ثمّة قسم للمسرح في كلّ وزارة. يضمّ القسم وجوهًا معروفة في تجربة المسرح في الإمارات. اللافت عدد الفرق العاملة بدعم الهيئات والمؤسّسات لها: فرقة الشارقة، فرقة المسرح الحديث، فرقة مسرح زايد للطفولة، مسرح أبو ظبي الوطني، مسرح العين، مسرح بني ياس، فرقة مسرح دبي الأهلي، فرقة مسرح دبي الشعبي، فرقة مسرح الشباب القومي، مسرح حتّا، مسرح أمّ القيوين الوطني، مسرح عجمان الوطني، مسرح رأس الخيمة الوطني، مسرح شمل، مسرح خورفكان، مسرح كلباء الشعبي، مسرح دبا الفجيرة، مسرح دبا الحصن. مؤشّر عافية. ومؤشّر إلى تورّم. ذلك أنّ تجربة الإمارات ليست بحاجة ربما إلى كلّ هذه الفرق المسرحيّة والفرق العاملة في المسرح تبعًا إلى تتابع الدور أو تقدّمه. إنّه وجود في الحياة العامّة، أكثر من وجود في الحياة المسرحيّة. يستدعي ذلك التأمّل بتيقّظ أو النظر بتمعّن أو القراءة النقديّة، بهدف تحويل الصادق إلى حيوي والفرقة المسرحيّة إلى تجربة والبروفة إلى عرض. صحيح أن بعض الفرق لا تزال تتبع جمعيّات الفنون الشعبيّة والتراث والمسرح، ما سبّب إشكالات كبيرة لها، أوّلها قلّة الدعم بسبب الارتباط بالجمعيّات، وتولّي قيادة الفرق المسرحيّة من هم من دون اختصاص في المسرح. يتردّد ذكر المال دائمًا. يتردّد عبور المسرحي العربي دائمًا. شيئان ماديان. التجربة بحاجة إلى حواسّ وهي بصدد تحصيل حضورها في حياتها الفرديّة والجمعيّة. ليست الصورة صورة مأسويّة. ثمّة نبل يقابل إمّا بالحاجة المادّيّة أو بالطمع المادّي. ثمّة فرق بين الاثنين. لا يزال الجميع بانتظار تحوّل التيّار الساكن إلى تيّار هادئ. يحتاج الجميع إلى مخيّلة هنا. يحتاج الجميع إلى هدف مطلوب من فكرة أن نصل إلى عروض مسرحيّة متقدّمة قليلاً أو كثيرًا. يحتاج الجميع إلى الوقوف على الحقائق المستمدّة من التجربة. أوّلها: القدرة المنشودة المؤهّلة إلى استيعاب حضور الآخر في التجربة المحلّيّة. لن تصل التجربة إلى واقعها المتّزن إلاّ بتخفيف حضور المسرحي العربي فيها، بعد طول حضور على مدى عشرات السنوات. انتهى الاستحضار بلا تهيئة. تحتاج التجربة الآن إلى تعضيد الأداء والأدوار في مدى من التشجيع الداخلي بمحتوى هادف يجري توظيفه لاحقًا. قدّمت التجربة حتى الآن أنواعًا هجينة. قدّمت أنواعًا مهجّنة. يبقى أن تتوفّر الفائدة في تنقية التجربة المهجّنة من عناصر تهجينها. ليست هذه دعوة نازيّة. ليست دعوة تطهير عرقي. بالعكس. ما تحتاجه التجربة هو الخروج من حدّها الآخر إلى الاستفادة



الإيجابية منه بعد الاستفادة السلبيّة. لن تؤدّي العمليّة هذه إلاّ إلى فلترة كلّ ما هو ساذج وطارئ في تجربة المسرح الإماراتي، بعيدًا من تأثيرات شهرة المخرج العربي وحضوره الخاصّ في صالح الحضور العامّ واعتماد كلف إنتاج غير موحّدة. تحدّد الكلفة بحسب نوعيّة العمل وحاجاته الفعليّة لكي لا تبقى التجربة تجربة هرج تنعكس نتائجها السلبيّة على المسرح. لا على المسرح وحده، بل على البيت الإماراتي والشارع الإماراتي والمدرسة الإماراتيّة. توفّرت دور العرض. عظيم. توفّرت مستلزماتها الأساسيّة. عظيم. توفّرت خدماتها. عظيم. يغيب العنصر الأساس. يغيب المسرحي الحاضر بشريف حضوره بوصفه مسرحيًا من دون قراءة موقّعة بما يستأهله الموقع والحضور.

نماذج مسرحيّة

أشرفت تجربة المسرح في الإمارات على عقدها الثالث. يؤكّد سلطان بن محمّد القاسمي أنّ المسرح في الإمارات بخير. إنّه بخير على صعيد مفهوم التراكم لا على صعيد المنتج. «عار الوقار» من مسرح دبا الحصين، ألفها عبد الله زيد وأخرجها. صراع بين ثلاثة أجيال، وفق ثلاثة مستويات. صراع بين الجدّ والحفيد بشكل خاصّ. نصّ خفيف، مضعضع. نصّ حسابات جبريّة مبسّطة انعكس على عمليّات الإخراج. إخراج واقعي مقلوب. واقعيّة شائنة، لن تتردّد في استعمال كلّ ما هو منفر. مسرحيّة بلا مأثرة. مسرحيّة بلا جوهر. المسرح في واد والمسرحيّة في واد آخر.

«هواء بحري»، تأليف صالح كرامة، إخراج عمر غباش. لغة إنشاء في لعبة مكعّبات تردّ إلى الأيّام الأولى في المعاهد المسرحيّة. «هواء بحري» أقلّ من تمرين بلغة عربيّة فصحى. تزحف مدينة، يزحف خلف المدينة أهلها. تجريد في تجريد بلا فهم للتجريد. مجموعة من الممثّلين بملابس سوداء متشابهة. لا إيقاع ولا فضاء ولا مناخ ولا إحساس. وهلوسة واغتراب عن المسرح. معمار دون المعمار التقليدي، لا ذكاء ولا اجتهاد ولا هندسة. ولا منحة أخرى. نصّ يدور في فراغ الفراغ وأشغال بلا أشغال. لا يوجد خطأ عفوي حتى. لا حياة. شيء أشبه بعجوز تمتطي مكنسة لا تطير. ذقن ملصوقة في الأولى. فواجع بلا لصق في الثانية.

ثالثة المسرحيّات مسرحيّة «أصايل» من إسماعيل عبد الله (كتابة) وفيصل درمكي (إخراجًا)، قصّة حبّ بين البطل و«أصايل». ريم الفيصل في دور أصايل. قدّم الدرمكي منذ أعوام «الظمأ». مسرحيّة لافتة. فاجأ العرض المسرحي العرب في مهرجان الشارقة. مسرحيّة بغنى فكري معقول وبحلول تشكيليّة معقولة. عرضه الجديد عرض متردّد. خطف ممثّل العرض جمعة علي العرض بارتجالاته الكوميديّة. بداية أشبه ببداية شعريّة، قبل أن تحتلّ روح وثنيّة قلب المسرح وجنباته. نخلة في المنصّة. نخلة عند زاوية من زاويتيه. لا شيء سوى أرضيّة المسرح المرشوشة بالقشّ ومشاهد طويلة أقرب إلى نظرة مبسّطة إلى الكتابة. وحدة قاتمة تلاقي المصير الأسود للخطاب المسرحي البلا مكوّنات جماليّة. لا مفارقات حتى. لا أداء. لا شيء سوى أنّ المسرح وسيط بينه وبين المسرحي بلا أيّ علاقة بالجمهور؛ بروح واقعيّة أشبه بالرمال المتحرّكة البالعة للجمل والنقاط والفواصل وأيّ طرق تعبير محتملة من الإسهام الفرديّ أو الجماعيّ.

ليست الثالثة أفضل من الأولى. ولا الرابعة أفضل من التاسعة. ولا الثامنة أفضل من العاشرة. أخرج عبد الله صالح «الثالث». نصّ عبد الله صالح. أخرج محمّد صالح «أحلوج». تأليف جواهر مراد. أخرج علي جمال «الرهان». كتب المخرج نصّ مسرحيّته، كتب مرعي العليان «أنا وزوجتي وأوباما». أخرجها أحمد الأنصاري. «السلوقي» من إسماعيل عبد الله أحد أبرز الكتّاب في تجربة

الإبداع

المسرح الإماراتي. قدّمت المسرحيّة في بيروت. ثـم قدّمـت في الإمــارات. قدّمـت في مهرجان الشارقة المسرحي. أخـرج السلوقي حسين رجب. كتب عبد الله صالح «قرموشة». أخرجها أحمد الأنصـــاري. كتـب إسماعيل عبد الله أغـزر كتّاب تجربة المسرح في الإمارات «حرب النعل». أخرجهـا محمّد العامري. من إبراهيم خليــف «سفرمـوت». إخـراج محمّد حـاجي. كتـب مرعي الحليان «بايتـه». أخرجها ناجي الحـاي. تتكرّر أسماء الكتّاب. كما تتكرّر أسماء المخرجـين. لا يعني هـذا ضيق حلقـة الكتّاب. ولا ضيـق حلقـة المخرجـين. تتكـرّر الأسمـاء في اجتمـاع أعمالهـا في مهرجـــان الشارقة سيـف الشارقة المشهـور في تجربـة الإمارات المسرحيّـة. إطـار متقـدّم تتوسّطـه عروض عاديّـة أو أقـلّ مـن عاديّـة. تقـترب العروض هـذه مـن المناهـج والأصنـاف المسرحيّة من دون أن تصيـب قلـب المناهـج والأصنـاف. لا العبـث هو العبث. ولا اللامعقول هو اللامعقول. ولا التغريبـي هـو التغريبـي. حتـى أنّ عروض الواقعيّـة لا تفتقد إلّا الواقعيّة. لا تطرح الأعمال مناهج. لذا لا تطرح بدائل مسارح بدائيّة تقترب قليلاً من التقدّم قبل أن تعود إلى حالها البدئيّة. هـي تجارب أشبه بالتجـارب المقنّنة. لا تندفع التجـارب هـذه كالمـوج في فنونهـا المسقوفة بالغناء أو الرقص أو الموسيقى. لا تشكّل المتعة جـزءًا من عضويّـة العروض المسرحيّـة. لأنّها عروض بلا مسـيرة. لأنّها عروض بلا تحقّق. بلا إنجاز. ليس المطلوب إنجازات باهرة. ليس المطلـوب انتصارات باهـرة في تجربة المسرح في الإمـارات. المطلـوب بالأكـثر أن تتداخـل العروض في تشكيـل عمارة المسرح. لا بأس بعمـارة خربـة مخلّعـة الأبـواب والنوافـذ. لا بأس بذلك في مرحلة أولى. لا بأس طالما أنّ العروض ترفع عمـارة.

«سفر مـوت» مسرحيّة تلفزيونيّة. ليس هذا رأي واحـد. إنّه رأي جميع من شاهد المسرحيّة. غياب كلّي للمسرح. غيـاب كلّي لروح المسرح. قدّم المسرحيّة «مسـرح رأس الخيمة الوطني». قدّم المسـرح الوطني هذا. أخ وأخت وعم غائب يعود ومطـوع وطبيب نفسي، في صور تقليديّة سقيمـة. سرد متتـال. غيـاب للميزانيسن زائد غيـاب للفضـاء المسرحـي. حفلـت «الرهـان» بالمبالغـات. مونولوغـات طويلـة. استجـداء للحـالات الكوميديّـة. كوميديـا في مسرحيّـة رمزيّـة. الرمـزي ذو حمولـة أيديولوجيّـة. غير أنّ الإخـراج شغـل كلّ الخشبـة بحرفيّة لازمة. كتب جمـــال شكر نصّـه وأخرجـه. موضوعه المقاومـة. أعادت تجربة العرض الجمهور إلى ثنائيّـة الاستسـلام والمقاومـة في لغة مواربة مع ثلاثة ممثّلـين راوح الأداء الخاصّ بهم بين الأداء العاطفـي والأداء المجـرّد مـن العاطفـة تمامًـا. في حين بنيت «أنـا وزوجتي وأوبـاما» علـى أدوات المسرح التجـاري. كوميديا ترفيه مع محمّد الأنصاري.

لا خيـال اجتماعـي في المسرحيّـات الإماراتيّة ولا ابتكار أشكـال مسرحيّة جديدة. إشـارة ذلك، هـو الطريـق إلى فهـم الإشكاليّات الضاربة في تجربة المسرح في الإمارات. كشف ذلـك هـو تحريض علـى سلوك طـرق المغامرة والإثـارة. إنّهـا المراوحة بين الكمّـي والكيفي. المهـمّ هو محلنة المسرح الإماراتي. يحدث هذا ببطء ومن دون نجاحات كبرى.

الحجر الأسود

بيـد أنّ غيـاب المخرجين العـرب أصحـاب الأسمـاء الصغـرى، سـوف يوافيـه حضـور اسـم من عيـار ثقيـل. «المحلنـة» المجـزّأة في عروض عاديّة في مقابـل تعريب بعرض كبير ضخـم. «الحجـر الأسود» نصّ حاكـم الشارقة سلطان بن محمّد القاسمي أخرجه المنصف السويســي. مخـرج تونسي مخضـرم. لم يعطِ النصّ الإماراتـي إلى مخـرج إماراتـي. طغـى عرضه على كلّ العروض الأخرى. أسقط الحاكم سلطان بن محمّد القاسمي الوقائع المعاصرة على التاريخ لإقنـاع المشاهد المحلّي والعربي



والعالمي. غير أنّ ما ينقص هو إيقاف طاحونة الأعمال المسرحيّة في الشارقة والإمارات – تاليًا– عن الانتشار العشوائي. ما تحتاجه التجربة تقديم عروض خاصّة. عروض لافتة. عروض ناطقة بكلّ إنجازات التأسيس والتأثيث. لم يحدث هذا بعد، لأنّ المسرح في الإمارات ما تحوّل بعد إلى كائن جسدي. لم يصل إلى مرحلة الأعراف. لم يصل إلى مرحلة الأنساق. جلّ ما في الأمر، أنّ سياسة حاكم الشارقة محمّد بن سلطان القاسمي، أفصحت عن ثقافة شجّعت – ولا تزال تشجّع – على بناء عمارة المسرح بكلّ إغراءات المسرح، وبقيت التجربة بحاجة إلى مزيد من الضبط والترشيد.

خفّ عدد العاملين العرب في تجربة المسرح الإماراتي. حضروا وغابوا ولا يزالون يحضرون من دون الإسهام الفاعل في بناء آليّات فنيّة جماليّة مؤثّرة يستفيد منها الشوارقة أو أهل المسرح في الإمارات. لن يطرح أحد المسألة الحسّاسة هذه، طالما أنّ العجلة دائرة. بيد أنّ زواج ابن السبعين (المسرحي العربي) من الفتاة القاصر (تجربة المسرح الإماراتي) هي ترسيمات نصوص أسفار لا أكثر ولا أقل. يصل المسرح الإماراتي إلى جدواه، حين يمكر المسرحي الإماراتي وحين يتملك طرائق الإغواء المحقّقة لمصالحه في الطريق إلى بناء عقيدته المسرحيّة. أدلى الأردنيّون والعراقيّون والمصريّون واللّبنانيّون والمغاربة بدلائهم في تجربة مسرح الإمارات. أضفى هؤلاء روحهم الكوسميّة على التجربة. الاستفادة من الروح هذه ضروري. وخصوصًا أنّ المجتمع الإماراتي كوسمي بتميّز، مع مئات آلاف الآسيويّين والعرب والأوروبيّين والأميركيّين. شيء استثنائي إذ لم يعد الإماراتي يهاب كوسميّة مجتمعه هذا. ذلك أنّ هذا يسمح بالاستفادة من ثقافة الآخر هنا. تغيب الثقافة هذه عن تجربة مسرح الإمارات، ولو أنّ تحقّقها سوف يؤدّي إلى قراءة التجربة بغنى المجتمع في غياب الفوقيّة السائدة. يؤدّي الخوف إلى الغياب. غياب كل شيء. غياب التراكم. لا تراكم وسائل أو حيل. أصبح المسرح – مذاك تبادلاً غير حقيقي ومجرّد زيف. لأنّه قائم على الخداع في غياب الأيديولوجيّات الثقافيّة، الحيّة التلقائيّة، وفي سيطرة الفائدة الثانويّة للفقد الجماعي. فقد الأوّل للثاني وفقد الثالث للآخر. ثقافة الآخر، أثرى من ثقافة الدخلاء. الفلسطيني داوود أبو شقرة قدّم «منزل آيل للسقوط» منذ سنوات. تقديس أعمى للنضال.أولى أفخاخ المسرحيّة. تستوي هنا لوحة ممسوحة بنبرة تكعيبيّة (الأرجح بلا انتباه وبلا معرفة). إلى جانب لوحات بلمسات واقعيّة مدجّجة بالمبالغة بفقدانها الذاكرة الاجتماعيّة للواقعيّة. صرّحت «احفروا خندقًا» بذلك. كما صرّحت «صكّ الباب». وضعت الأولى إكسأ أحمر على البئر البترولي، في حين دعت الثانية إلى رذل المادّة بتبسيطيّة مرعبة.

لا يزال المسرحي العربي يعمّم ثقافة الصورة التلفزيونيّة في الإمارات. «منزل آيل للسقوط» دراما تلفزيونيّة. لعب دورها الأوّل عبد الله سعيد حيدر. إنّ الانتقال المتزايد للممثّلين بين المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة والفيديو، أوجد ألفة بينها، ملكت الحقّ المقصور باستعمال الألفة هذه على مؤسّسة دون غيرها. اجتاحت نبرة الفنون الآليّة فنّ المسرح. فنّ ثانوي لدى المسرحيّين، حتى وهم يعملون في نطاقه. تغترب تجربة المسرح المحلّي عند ذلك. «احفروا بئرًا» واحدة من المسرحيّات النائية عن الهمّ هذا. مسرحيّة من مسرحيّات «جمعيّة دبا الحصن للثقافة والفنون والمسرح». مليودراما هنديّة. تحكي المسرحيّة حكاية تنقيب عن النفط في منطقة صحراويّة. ثم: فجأة تتكشّف المسرحيّة عن جريمة قتل. ثم، فجأة: تنقلب المسرحيّة إلى الصراخ ضدّ عمليّات التنقيب عن النفط. بنى المخرج بئرًا أشبه بغرفة وضيعة، دارت حولها كلّ عمليّات موضعة الممثّلين في إفراط استهلاك ذاكرة المسرح التقليديّة. بضربة

لا يزال المسرحي العربي يعمّم ثقافة الصورة التلفزيونيّة في الإمارات.. لكن التجربة قدّمت إضافات قليلة بقيت بلا سند في حال من إحلال «الفوضى الخلاّقة» في حدود بسيطة وقليلة.

واحدة إلى رأي الصفوة بحضور النفط في العالم العربي. تحديدًا في الخليج. اضطراب راديكالي. محمّد العبد الله مخرج «طائر الأشجان» مثله مثل عبد الله زيد. اختار الأول مسرحة الياباني دزيوندي كيوسيتا ومسخها من كلّ خصائصها. لم نعد أمام حكاية طائر الكركي في حكاية الفتاة المحبّة لزوجها وحكاية التحوّل. لم تشفع ترجمة قاسم محمّد لها. إذ استهلك النصّ حتى أضحى جملاً طائرة فوق نسيج متوهّم. حتى أنّ مخرجًا له اسمه وصيته هو عبد الله المناعي ترك البحث والاجتهاد والتجريب والروح النقديّة في «صك الباب». أو «أغلق الباب» بالفصحى. مسرحيّة «كسل وكسالى». أعاد الكثيرون ذلك إلى وضعه الصحّي، إذ أصيب بجلطة بالدماغ شلّته نصفيًّا. حاله مؤثّرة. بنى مسرحيّته على الجسد، ما أوقع المسرحيّة في نمط مثاقف. خمسة يهومون فوق خشبة المسرح وهم يبرطمون ويتأتئون ويومئون بالمجان. لا غاية ولا هدف. يدور الممثّلون على أنفسهم. براميل النفط على رؤوسهم وأكتافهم. عرض خارج المقوّمات الثقافيّة في تجربة الإمارات. إنّه أمر غريب حقًّا. أن لا تملك التجربة المسرحيّة روحيّة أخرى غير الروحيّة السائدة. غير الروحيّة الماديّة. كلّ ما هو غائب في التجارب العربيّة الأخرى متوفّر في تجربة الإمارات. تبدو التجارب الأخرى في حال استعداد أفضل على الرغم من عدم قدرتها على تقمّص دور متقدّم في تجربة أضحت تبحث عن صورتها وهويّتها وجمهورها من دون الوصول إلى لقاء. لا يزال المسرح الإماراتي عند حدود أفق اللّقاء. لا يتحكّم أحد بالمقبل من الأحداث المسرحيّة. صوت محروق على تجربة المسرح في بحر السخاء الممنوح لها. قدّمت التجربة إضافات قليلة بقيت بلا سند في حال من إحلال «الفوضى الخلاّقة» في حدود بسيطة وقليلة. تشبه المسرحيّة القديمة المسرحيّة الجديدة. تبقى المسرحيّة الجديدة نسخة عن المسرحيّة القديمة في وقوع الاثنتين في أحضان ما لا يسمّى مسرحًا إلاّ اصطلاحًا. ما ينقص التجربة هو توظيف وتطوير كلّ ما أنجز بحبّ حقيقي وبإدراك الطبائع الملائمة. بإدراك اللذّة. بإدراك الجمع بين الحواسّ والإدراك. تبذل الإمارات جهودًا هائلة بأمل أن لا تموت التجربة. بداية عقد ثالث من العطاء المسرحي. هذا صحيح. غير أنّها عنونة استباقيّة في اقتراح أفكار المتابعة. احترام ذلك واجب. واجب أيضًا عدم اختراع الأشياء.

المسرح اللّبناني

تبذل المدينة أموالاً طائلة لتعانق اللّقطات القديمة لتجربة مجلية، في قتال مميت وصراع قاتل ضدّ الوقت الجديد غير المفهوم، غير أنّ النتائج، بقيت مخيّبة للآمال. لأنّ الزمن الجديد، صار خارج المسلّمات. لم يعد يحتمل مسلّمات. هكذا، راح اللّبنانيّون إلى التماثل مع سيزيف وصخرته في الأعمال القليلة بارزة القوّة في السنوات الثلاث الأخيرة. أفضل طرق الاستسلام: الوقت يلتهم المحاولات. ذلك أنّ تجربة المسرح في الآونة الأخيرة، تقرّبت من مفهوم «اللانجري». ماكياج وبرونزاج وأثواب مثيرة ملوّنة، غير أن لا ماهيّة عامّة لها، في غياب الإشعاعات الداخليّة الموحّدة للمسرحيّات وغياب منطق الوحدة الكلّيّة في نسائجها العديدة. وهي تقترب من المسرحي، يشعر بها تسري إلى دواخله، من دون أن يدرك كنهها أو يؤجّل اشتعالها، لأنّه غير جاهز بعد.

لو افترضنا أنّ المسرح في أواخر حياته، لأمكن رؤية بداياته. ولو أنّه مضى على البدايات ما يقارب الخمسين سنة على وجه التقريب. غير أنّنا لن نرَ هذه البدايات، لأنّها أضحت محصّلة في التجربة الجديدة أو المسرحيّات الجديدة. غير أنّ الأخيرة لم تبلغ حدّ ارتباطها ببعضها، عبر الأساليب العديدة تحت المظلّة الواحدة. غابت الأحاديث عن المسرحيّات المليئة بالحسّ الشعبي، لأنّه تمّ تخطّي هذه المقولة. ولأنّ الشعبيّة، مالت في



الآونـة الأخـيرة إلى الإسفـاف في تسيّد تجربة «الفودفيـل». وهـي تجربة زوائـد بنواقص. أي تجربة تعبّر عن شحوب شبحي للتجربة اللبنانيّة الماضية. باعتبار أنّ التجربة اللبنانيّة، تميّزت بالتعدّد وانعكاس هذا التعدّد في المسرحيّات اللبنانيّـة بـين أواخـر الخمسينيّـات وبدايـة الستّينيّـات. ثم إنّ الفودفيـل، هذا الصنف الذي سـاد الساحـة مطيحًـا الأصنـاف الأخرى، من التجريـد إلى التغريـب إلى الواقعيّـة والواقعيّـة السحريّـة والصوفيّـة والطقسيّـة والاحتفاليّـة والروح الشعبيّـة الأصيلة، أضحى صنفَ وراثة في فـترة قياسيّـة. وليس أدلّ علـى ذلـك، من تجربة مـروان نجّار. وجد في الفودفيل سهلاً أخضـر، بمقـدوره أن يجابـه العواصـف، منـذ «عريسـين مدري من وين». لا يعـبّر هذا الكلام عن موقف ضدّ الفودفيـل، لأنّ الصنف وخالقه أو صاحبـه أو مستثمـره، يعـبّر بوعـي وبغـير وعـي عن الاتّجاهات الاجتماعيّة لعصره. ومن ذلـك، استيعـاب «الفودفيـل» لعشوائيّـة حركة اللبنانيّـين في أثنـاء الحـرب الأهليّة، في حلّهم وترحالهـم وهجرتهم وتهجيرهم وذعرهم أمام أصوات تبادل إطلاق النـار والقصف. ولكن أن يضحـي الفودفيل «تراكتـور» المسرح اللبناني، بقـوّة المال، فـإنّ في ذلك ما يحوّلـه إلى منظر غير طبيعـي. كما يحـوّل أثره وتتبّع هـذا الأثر هنـا، الأب عبر الابن أو الابنـة (رنـا نجّار وهي تستعيـد مسرحيّـة «عريسـين مدري مـن وين» بإخراجهـا) إلى جسـر بـلا قناطـر، إلى جسد لا تهتزّ أسسه، لأن لا وجود لهذه الأسس.

فقـد المسرح في السنـوات الأخـيرة روحه المرحـة، فقد قوائم المعجبين به، أمام الأخلاط التـي بنـت هياكلـه. كأنّ المسرحيّـة خسـرت حضـور الجسد الإنسـاني والشخصيّة الإنسانيّة في أحـوال ومواقـف تشـفّ عمّـا هـو أبعـد من المألـوف، حيث نسخ الواقع نسخًا مباشرًا. وإذا مـا أراد أحدهـم أن لا ينسخ الواقـع أو يترجمه أوقع شغلـه في الفانتازيّا أو الشكلانيّة البعيدة عـن منطقـة توظيف التراث واللّغـة في صياغة المسرحيّـة. ومـا أنجـز في السنـوات الأخـيرة، غـير مرض بشكل عام، بحضـور فلتات أشواط مسرحيّـة، في تخاذل البعض أمام المناسبات (بيروت عاصمة ثقافيّة أو السنة الفرنكوفونيّة 1999 – 2000)، ما جعل أعمال هؤلاء كتماثيل شمعيّـة في متحـف زراعـيّ. وقـع الجميـع في منطقة الشكل التقريبي، بدل أن يسلكوا الطريق الممتلئ بأسئلة جديدة، قبل الشروع في الإجابة عن هذه الأسئلة بالرؤى والصيغ.

موت المسرح؟

كـثر الحديث عـن موت المسـرح في لبنـان والعـالم العربي. راح الحديث في لبنـان ينتشر في العـالم العربـي، لأنّ لبنـان طليعـة من طلائـع المنطقـة العربيّة في المسـرح. عارض البعض الاحتفال به، عارضوا الاحتفال بيومه. عارضـوا الاحتفال بيـوم المسـرح العالمي أو باليـوم العالمي للمسرح الـذي درج الاحتفال بـه منـذ العـام 1961. وجد لبنـان، الذي راح يحتفل بهذا اليوم منـذ انضمامه إلى المؤسّسة الدوليّـة للمسرح، من يناهض الاحتفال بهذا اليـوم، بعـد أن أضحـى العـالم أحـادي اللون والرأس وفي غيـاب الأيديولوجيّـات، «لأنّ المسـرح قام علـى الأيديولوجيـا». كذلك، بعد رفـع رايـة العولمـة الشرسة وضيـاع المسرح وراء القيـم والمقاييـس التـي وضعهـا العـالم الغربي أساسًا. هكذا أضحى المسرح استيرادًا وتعميمًا لشكل ابتدعـه الغرب وفقًا لحضارته الماديّـة. وهو لا يزال يفرضـه حتى اليوم، في ردّة استعماريّـة جديـدة بسيـادة التكنولوجيا والترويـج لمبدأ حقوق الإنسـان، بحسب جلال خوري في مقالة منشـورة في صحيفة السفير البيروتيّـة في مناسبـة يـوم المسـرح العالمي (2001/3/27). وجـد في الاحتفـال باليـوم العالمـي للمسـرح، مـا هـو منـاف ومناقض ومعاكس للثقافات العديدة في البلدان الخارجة علـى المفاهيـم الغربيّـة والتقاليـد الغربيّـة وتاريـخ الغرب. وجهة نظر، لم تمنع الكثيرين

في لبنان غابت الأحاديث عن المسـرحيّات المليئة بالحسّ الشـعبي، لأنّـه تـمّ تخطّي هـذه المقـولة. ولأنّ الشعبيّة، مالت في الآونة الأخيرة إلى الإسفـاف فـي تسيّد تجربة «الفودفيل».

من الاحتفال بهذا اليوم، وخصوصًا أعضاء المؤسّسة الدوليّة - فرع لبنان. أقامت احتفالاً في العام ألفين وواحداً في مسرح غولبنكيان، في الجامعة اللبنانيّة-الأميركيّة في بيروت، حيث منحت مسرحيّين منتخبين (كتّاب ونقّاد وممثّلون ومخرجون وروّاد ومؤسّسون) دروعًا تقديريّة وأسهمت في إنتاج مشاهد مسرحيّة واسكتشات هناك. ثم نظّمت احتفالاً في العام 2002 في مسرح بيريت في مبنى الجامعة اليسوعيّة في بيروت. يبقى المسرح مسرحًا. يبقى المسرح بلا مسرح لا مسرحيّين. تحوّل المسرح إلى مهنة. لم يدافع المسرحيّون عن المسرح إلاّ باستمرار عملهم في المسرح. كثرة الحديث عن موت المسرح، قابلته كثرة عدديّة. لم يقدّم في لبنان ما قدّم في الأعوام الثلاثة الأخيرة. أعدادٌ كبيرة، أعداد هائلة، إذا ما قورنت بمتوسّط المسرحيّات في الأعوام التي سبقتها. بدت الجمهوريّة اللبنانيّة جمهوريّة مسرح غير رسميّة، جمهوريّة غير مؤكّدة. جمهرة المسرحيّات في مناسبة «بيروت عاصمة ثقافيّة» العام 1999، حوّلت الجمهوريّة إلى جمهوريّة مسرح. غير أنّ عدد المسرحيّات العام 2001، لم يقلّ عن عدد المسرحيّات المقدّمة العام 1999. روزنامة طويلة عريضة: «منمنمات تاريخيّة» لنضال الأشقر عن نصّ لسعد الله ونّوس. «لوسي المرأة العموديّة» لروجيه عسّاف عن قصّة للكاتبة اللبنانيّة الفرنكوفونيّة أندريه شديد. مهرجان أيلول قدّم ستّة عروض ممسرحة، مزيجٌ من مسرح ورقصٍ ومحاضرة. توماس ليمين من ألمانيا قدّم «مسافة». كزافييه لوروا عرض سيرته الذاتيّة في «نتاج الظروف»، في حين قدّم توماس أرغاي «الجنّة». خمسة عروض أجنبيّة في المهرجان الدولي للمسرح الجامعي، إلى العروض المحليّة: «المشكلة» (طلاّب الجامعة اللبنانيّة -الأميركيّة). «سيريل»، إخراج ريما القدّيسة (جامعة الروح القدس/الكسليك). «الفراشات حرّة»، إخراج ملاك فتّال. و«الكونترباص» لبولين حدّاد. وتميّز مهرجان شمس بلوحة فسيفسائيّة رحبة بالعروض المشهديّة القصيرة. 26 عرضًا مسرحيًّا وخمسة عروض راقصة مع ثلاثة عروض زائرة، لكلّ من رنيف كرم وبطرس روحانا وعايدة صبرا وسهام ناصر ورويدا الغالي وعبده النوّار ورائد ياسين وميرنا الحارس ومايا زبيب وعلي مطر وشيرين كرامي وبيتي طوطل وسيلويت حديب وماي سلهب. «سوق سودا حبيبي ما تنسى» لفادي أبو خليل، قدّمت على خشبة مسرح بيروت (آذار/مارس 2001). شخصيّتان وهميّتان واقعيّتان تنتميان إلى فترة ما بعد الحرب بالفراغ الضارب فيها، وبعنفها الداخلي. «قبضايات» قدّمتها المخرجة لينا أبيض على خشبة الجامعة اللبنانيّة الأميركيّة، عن نصّ للكاتب الإيراني حسين سعدي. «عاليمين» قدّمها جو قديح في شهر شباط/فبراير على خشبة مسرح المركز الثقافي الفرنسي. «ديفا» عرض مسرحي تشكيلي راقص، قدّم في غرفة في محترف «زيكو هاوس». مونودراما «من أجل رجل وحيد» قدّمت على خشبة مسرح مونو، بإخراج الإيطالي بيار أنجيلو سومار الذي أدار الممثّل اللبناني جورج الهاشم. الراقصة أماني قدّمت «أيّام وليالي أماني» على خشبة مسرح المدينة (كانون الأوّل/ديسمبر). أمّا لينا الصانع، فقدّمت «إخراج قيد عائلي» في نهاية العام 2000 على خشبة مسرح مونو، حيث واصلت تجاربها على الأتمتة في الأداء المشهدي. قدّمت ندى كانو «من جانب المصمّمين». قدّم بول مطر «سندباد أبًا عن جدّ» مع المخرج السويسري باتريك موهر. وثمّة عروض باهرة أبرزها «الساحل» تأليف وإخراج اللبناني-الكندي مجدي معوّض. أربع ساعات من المسرحة في روحها مابعد الحداثيّة. و«ثعلب الشمال» عن نصّ للكاتبة الفرنسيّة مانويل رنود، إخراج اللبناني نبيل

كثرة الحديث عن موت المسرح، قابلته كثرة عدديّة. لم يقدّم في لبنان ما قدّم في الأعوام الثلاثة الأخيرة. أعدادٌ كبيرة، أعداد هائلة، إذا ما قورنت بمتوسّط المسرحيّات في الأعوام التي سبقتها.



الأطـن. و«جـبران خليـل جـبران» للتونسـي **توفيق الجبالي**. و«رائحة الآخر» لفرقة إلياس الأوروبيّـة المتعدّدة الجنسيّات: كوريغرافيا وكاباريـه وسينما صامتة وسـيرك وموسيقى وروك وفالس وجـاز في عرض دامج. و«راجل ومرا» للتونسي محمّد إدريس: احتفاليّة شعبيّة موّصلة.

الكثير الكثير من العروض في العامين 2000 و 2001، تحوّلت فيهـا السينوغرافيـا إلى شكل كلاسيكي. سمـة كاسحة. شيء مثبت ومتضمّن أو مكشـوف في العروض المسرحيّة بمعظمها، مـا أدّى إلى وقوعها في لائحـة اتّهاميّة. الأبرز في هذا المجال «أرخبيل» لعصام **أبو خالد**.

اقترب ملاك الموت من المسرح، على ألسنة المسرحيّين، أنذروا بموت المسرح، قبل أن تبدأ عمليّـة استنسـاخ جديـدة للتجربـة المسرحيّة، مـن دون بحـث عن محتوى اجتماعـي جديد أو أشكال جديدة. تمّ تخطّي كلّ الطروحات النظريّة السابقة، حين وجد اللّبنانيّون في العام 1999 أو 2006 أو 2009، مـا بقيت تجاربهم البسيطة أومسرحيّاتهـم اللانموذجيّـة: المـال قطيع، بل قطعان من المسرحيّـات المتدلّية كشعر الرأس. مسرحيّات متدلّية في هواء شاغر.

كثرة لا نوعية

ثمـة فئة مسرحيّـة جديدة، معظـم أفرادها من الشبّـان، أخذت تزداد أهميّـة. ظهر عدد من المسرحيّين المؤسّسين بين هـذه الفئة. تجمّعوا لأوّل مـرّة في مشاغـل صناعـة مسرحيّة، بدل الانشغـال في البحث عن الأجوبـة ـ السلاح في معركـة الإسهـام بقـراءة الماضـي المتعثّر في مسالك الوصول إلى المستقبل المنظور.

عشرات المسرحيّات على روزنـامة المدينة. عشـرات المسرحيّـات في خطّ تصاعـدي. الكلّ عـاد في طوفـان يخشـى أن يتكشّف على صورة طوفان أشبه بطوفـانات الطبيعة.

لم يعـد المسـرح يحمـل المتلقّـي إلى عـالم آخـر، ويحظى في الوقت ذاتـه بمستواه الخاصّ والمتميّـز، بـين واقعيّة وعبث وتعليـم وتغريب وملحميّـة. استهلكت هذه كلّهـا، حين اختبرت، وحـين تحوّل المسـرح إلى مـادّة ملموسة، بنت خلقًا مـن عدم وآذانًـا من أصـوات وصورًا من عـالم ضيّـق. أسّست قوانـين هندسـة جماليّة، أفضـت بـالمتلقّي إلى عالم الإحساس بـالتطهير. التراجيديا، واحد من أشكال المسرح. التراجيديا هي قدره اليوم. استهلكت الأشكال والأصناف، بحيث لم تعد العمليّات الجراحيّة ناجحة لتجديد عضو فيـه، أو لتجديد جسـده. لأنّ المسرح فقد حسّه الإيقاعي النـابض بـالحيويّة الجماليّة.

عمليّة ملغومة

التجربـة المسرحيّة، كالعرضـ المسرحي، تشكّل عـددًا لا نهائيًّا من التراكيب والمعادلات المحتملـة عـن طريـق استثـارة أو استبعـاد أو تكـرار أو تصحيح العلامـات بشكل متراتب في وحـدات الزمـان والمكان. الاقتراب إلى المسرح، مـن قوّته التقنيّة ومن عجـزه التعبيري، مقتلة مدمّرة. لأنّ التأسيس (الجديد) على التأسيس، لـن يقـوم في معزل عـن العلامـات والعلاقات المتداخلة في ما بينها.

وقعـت التجربـة المسرحيّـة اللّبنانيّـة في السنـوات الماضية في الصفـة التقنيّة وحدها، خارج لحظـات التطـوّر التاريخـي والمنجزات الأصيلـة لفنّانـين مثـل **يعقـوب الشدراوي وروجيـه عسّـاف وجلال خـوري ونضال الأشقـر وشكيـب خوري ومنـير أبو دبس وأنطـوان ولطيفة ملتقى والأخوين رحباني وكـركلا** وغيرهم. خطـأ فـادح، كلّـف تجربة المسـرح في لبنـان الكثـير الكثير. كلّفهـا أوّلاً، القضـاء عليهـا بوصفهـا جسمًـا حيًّـا يتطـوّر وفـق قوانينـه الخاصّـة غـير المعزولـة عـن البيئـة والمحيط الاجتماعـي والواقع السياسي والاقتصـادي والفكـري. ظـنّ المسرح أنّه في فـترة انتقـال في أواخـر القـرن الماضـي، في حـين أنّ حياتـه بقيـت خاضعـة لـدورة تشبه الـدورة الدمويّة في جسم الإنسان. دورة دمويّة

لم يعد المسرح اللّبناني يحمل المتلقّي إلى عالم آخر، ويحظى فـي الـوقـت ذاتـه بمستواه الخاصّ والمتميّز، بين واقعيّة وعبـث وتعليـم وتغـريـب وملحميّة. استهلكت هذه كلّها، حين اختبرت.

الإبـداع

تحيي، ولكنّها تبقى تسير سيرتها الأولى. دورة بلا مراحل. هذا شيء مدهش، أصاب إدهاشه التجربة المسرحيّة، بحيث بدا تقدّمها افتراضيًّا مع شباب الجيل الجديد، من دون تقدّم واقعي. الأسلوب، لمرّة جديدة، بقي بعيدًا عن التغيّرات. كأنّ الأسلوب هنا، قدرة تحكم كلّ شيء. هكذا أضحى الفنّان والجمهور الذي يستهلك إنتاجه، أعضاء تنفيذيّين في مساحات تنفيذيّة. لقد خلق الفنّ المسرحي بإسهاماتهم جميعًا، وها هم اليوم يخضعون إلى قوانين الأسلوب – الشكل وليس الأسلوب – الجوهر.

سقطات مميتة، في تشبّه المسرح، برجال مرتدين البدلات الأوروبيّة وربطات العنق والقمصان الموقّعة ويدخّنون السيجار الفاخر ويتعطّرون بأغلى العطور في غياب المدينة وروح المدينة. حين يحدث ذلك، تسقط مولّدات التجارب المتقدّمة، من قيم الحرّيّة والاختلاف إلى الديموقراطيّة وحقوق الإنسان والعدالة الاجتماعيّة والتنديد بالعنف والقيم المدافعة عن الإنسانيّة ومستلزمات بناء المدينة. وقع المسرح في التعصّب، من تعصّبه للشكل، لشكل اللّحظة واليوم. ووقع في الفئويّة، من ارتداده إلى سلوكيّات المؤسّسة البيروقراطيّة، التي تهمّش الشخصيّة، كما تهمّش الروح. صار المسرح يبني نفسه لنفسه.

الاندفاع إلى تحويل المسرح إلى نور وألوان وأجواء تدغدغ الحواسّ، جعل المسرح قابعًا بين المظاهر المتقلّبة، من دون القدرة على لمس بنية الأشياء الحقيقيّة وتملّكها والمحافظة على ديمومتها.

ضرر بالغ

صارت وفادة المسرح إلى المسرح. هذا شيء استفزّ الكثيرين، ما دفعهم إلى الارفضاض عن الالتحاق بتجربة المسرح. ضرر بالغ مقيت. فقد المسرح، مناهضي الأسلوب العامّ، بحيث وقع هؤلاء في الأسلوب العامّ، على تلوينات بسيطة. ثم إنّ المسرح نفسه، نفى دلالاته. أضحى هو هو. أضحى شكله ونطقه بما يقول.

ليس بمقدور أحد أن ينفي ديمومة الأشكال والمفاهيم القديمة، ولعلّ نفيها أو الحماس الشديد في الطريق إلى نفيها أسهم في وقوع التجربة في السنوات الأخيرة بالشكلانيّة. إلى العوامل الأخرى. رغبة شرعيّة، أن لا يتناول المسرحي كلّ شيء من البداية، ولكن عليه أن ينطلق من نقطة معروفة وأن يكيّف أسلوبًا موجودًا ولو بشيء من الحدّة، في الطريق إلى تدميره بشكل جزئي قبل الشكل الكلّي. ولكن ليس هذا زمن الحروب الميديّة، حيث يتحوّل طقس تقديم الذبيحة إلى تمثيل أحداث اجتماعيّة جديدة، بانصهار العنصر المسرحي - الديني والجماعي، بالعنصر الفردي الأكثر حرّيّة وإنسانيّة.

أثر شكل المسرحيّة المفتوحة في جيل الشباب، بعد أن راح هؤلاء يستنسخون الشكل الأب أو الشكل «الحداثي» الأوّل. وهو كلّما تكرّر، وقع في الوظيفة الواحدة، ما أسقط وظيفة المسرح «السحريّة». صار السحر شبح السحر. وقد تسلّط هذا الشبح على فضاء التجربة المسرحيّة اللبنانيّة، بتحويل «الحداثي» إلى خرافة ثم بتحويل الحداثي إلى خرافي، ما حوّله إلى بدائي في لحظات الذروة في لقاء التجربة الشبابيّة بالحداثة.

الاندفاع إلى تحويل المسرح إلى نور وألوان وأجواء تدغدغ الحواسّ، شابه العبوس الشديد، ما جعل المسرح قابعًا بين المظاهر المتقلّبة، من دون القدرة على لمس بنية الأشياء الحقيقيّة وتملّكها والمحافظة على ديمومتها، لا لحظاتها الهاربة.

كلّما طرح الفنّ القضايا الداخليّة للفنّ ذاته، في اللّحظات الاستثنائيّة، يصبح المشهد رهيبًا: لا شيء. إلاّ أثر الشيء، وليس الشيء نفسه. لا علاقة لذلك بالحدس الفنّي. إنّه الحقيقة، الحقيقة وحدها. فبدل أن يتصيّد الصيّاد الحيوان، يقلّد الصيّاد الحيوان. والحيوان هنا، هو الزمن الاستهلاكي. لا خصوبة بعدئذ. لا خصوبة إبداعيّة، لأنّ الولادة والموت يختلطان، من دون فهم الفروق بينهما.

غابت الروح البسيطة القديمة، لصالح تعقيدات بلاغيّة جديدة. الشكل وحده بلاغة ثقيلة الوقع. التأرجح بين العاطفة والسأم،



أمام التزعزع الدائم في العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة وانعدام الاطمئنان على الدوام، أخر حتى اللحظة ظهور مسرح المنعطف الاجتماعي أو السياسي. الفراغ فاغر الشدق والسأم تحت المعطف والجمهور في وسط الحركة. انطرحت مسألة الشكل والمحتوى، من جراء ذلك، في المسرح. ذلك أنّ المحتوى ينتقل بأشكال متعدّدة. بقي الغموض هو الخط المشترك بين المحتوى والشكل، بحيث إنّ مقاومة أيّ تفسير اجتماعي، أسهم في رجحان استمرار رعب المرحلة الشكليّة المحضة.

هذا وحده ما يعول عليه، في ما يخصّ المسرحيين الذين راحوا يردّدون أنّ المسرح مات. ردّدوا ذلك في معظمهم، في طريقة خداع، هي النتيجة المنطقيّة لمراوحة التجربة أمام النغم الأوّل.

انفجار العام 2000

موت المسرح؟ وكيف يموت وقد احتفلت بيروت العام 2000 بالذكرى الثانية والعشرين على غياب الكاتب والمخرج المصري نجيب سرور. قبلها ارتفعت وتيرة تقديم المسرحيّات إلى حدّ مدهش. «الفانون» لشذا شرف الدين، قدّمت في شهر تشرين الأوّل/أكتوبر 1999. «قطع وصل» لرفيق علي أحمد وناجي صوراتي في آذار/مارس 2000. «موستور» للبولوني ليزك مادزيك، قدّمت في شهر شباط/فبراير على خشبة مسرح المدينة والمهرجان العالمي السنوي الثاني للمسرح الجامعي. «طار الحمام غط الحمام» لبرونو جعارة على مسرح الأتينيه (تشرين الثاني/نوفمبر 2000)، وعشرات المسرحيات الأخرى.

مهارات شكليّة. لذا فهي بعيدة من أن تختصر مسافاتها تجاه المشاهد، من خلال قراءة واقعه وراهن الحركة المسرحيّة، إثر حرب أهليّة مدمّرة.

كأنّه لم يحصل شيء في السنوات الماضية، وكأنّ وظيفة المسرح في القرن الحادي والعشرين، هي مضغ نفسه وإبطاله، بعد أن بدا عظيمًا في القرن الماضي. موت المسرح؟ بل موت الحياة الاجتماعيّة. موت المسرح؟ بل شلل الحياة السياسيّة، وعدم قدرتها على إنتاج طبقة سياسيّة جديدة. موت المسرح؟ بل فقدانه قواه العاكسة للروح الثقافيّة اللّبنانيّة الموزاييكيّة وانكشاف مرحلة الستّينيّات، على حقيقة الحضور بنزعة ضمير الغائب. يعطف على ذلك تأثيرات الأزمة الاقتصاديّة، تلك التي صادرت كلّ طلاّب المسرح والسينما في الجامعات اللّبنانيّة إلى أروقة مباني أقنية التلفزيونات اللّبنانيّة وانهيار الطبقة الوسطى المساهمة الأكبرفي الإنتاج المسرحي ـ الثقافي والثقافة اللّبنانيّة بشكل عام.

بانت السنوات بين العام 1999 والعام 2004 وصولاً إلى العام 2005 صاحبة مقولة، رسّختها الأحداث التالية. بانت السنوات تلك سنوات الإعلان عن تهميش الدور الإنتاجي في لبنان على الصعيدين المادّي والإبداعي. مضمون تلك السنوات هو الانفجار. انفجار بلا تشظية. لا شيء أمام المتابع إلاّ الرجوع والتثبّت بانفجار تلك الأعوام، لأنّها آخر علامات الإنذار المثير بما سيأتي. آخر علامات الإنذار بالنقلة المثيرة للشفقة. آخر علامات الإنذار بتفجّر الشكوك والهواجس. بالأخص إثر استشهاد الرئيس رفيق الحريري في شباط/ فبرايرالعام2005. مذاك: حدثت تغيّرات فكريّة. مذاك: حدثت تغيّرات سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة، لن تلبث أن وضعت وضيّعت اللّبنانيين أمام ما لا يقبل وما لا يجارى. أمام رهبة التفكير في التغيير الجذري الحاصل في المجتمع اللّبناني. وجوه ابتذال. وجوه وقاحة. سلّطت الوجوه هذه الضوء على الزمن الجديد المتعدّد الوجوه والأمكنة، غير المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالعادات والتقاليد. أضحى المثقّف مستشارًا. أخذ المثقّف خطّه في مقابل المثقّف الآخر. أصبح اليساري بقناع جديد فوق وجهه الحقيقي. قناع المحرّض.

أكل القناع الوجه، حتى أضحى الوجه والقناع وجه المثقف الجديد. انكسر اليسار. عطف ذلك على إطاحة الوضع بالطبقة الوسطى. الطبقة المنتجة للمثقفين والثقافة. مذاك: أمعن الوضع بالرجوع إلى الوراء. لأنّ انكسار اليسار، كسر المحفّزات والعوامل والحوامل والضوامن. لن يُطرح بعد الآن سؤال حارّ، حيث غابت حرارة الأسئلة في حرارة الوضع اللبناني الإقليمي. لذا: بقيت الأسئلة العائدة إلى الأعوام السابقة هي أسئلة الأوضاع الحاضرة والراهنة. لم يسطع أحد بأساليب عاديّة أو بأساليب ماهرة. لم يستطع أحد أن يستنهض المسرح. ذلك أنّ الأرض مادت تحت كلّ شيء. شنّت الحرب نفسها على الوضع اللبناني. حرب باردة. حرب بلا أسلحة ظاهرة أو خفيّة.

لن يقدر أحد على استئجار عمل مسرحي من برودواي أو منهاتن أو نيويورك أو باريس بهدف تقديمه كعمل مسرحي لبناني في غياب عوامل تأسيس جديدة لإنتاج جديد. ترتبط الأمكنة بالعادات والتقاليد. هذا صحيح. صحّة ذلك في استمرار المهرجانات اللبنانيّة في تأمين ما هو ضائع على الصعيد اللبناني. يقدّم المهرجان استعارات وإشعارات مسرحيّة فنّيّة راقصة أو غنائيّة أو موسيقيّة، بحيث تلبّي الاستعارة حاجة القيّمين على المهرجانات بعدم التعرّض إلى محنة التأجيل أو الإغلاق أو الاندثار. بقيت مهرجانات لبنان شغّالة كغسّالة تخوض معركة حاسمة مع غسيلها. لن تخدم مسرحيّة من المسرحيّات المجتمع المدني اللبناني ولا المدنيين اللبنانيين، مع تزحلق المهرجانات إلى مفاهيم الاستهلاك عبر العرض الظرفي والمؤقّت. حدث هذا في المهرجانات كلّها. لم يعد مهرجان بعلبك إلى الأصول والتقاليد. خسرت مهرجانات بعلبك ومهرجانات بيت الدين ومهرجانات جبيل أبرز خصائصها. خسرت روحها الديموقراطيّة. حيث راحت تختار أعمالاً أوروبيّة وأميركيّة وعربيّة (بنسبة أقلّ) عبر روح الراهن لا عبر روح النشأة. قبلاً: كلّ خيار مسيرة. الآن: كلّ خيار هو خيار على علاقة بالظرف. أطلقت مهرجانات بعلبك الدوليّة تجربة المسرح في لبنان. احتضنت منير أبو دبس ومدرسة المسرح الحديث بمفهوم العمل على بناء الأساسات. لا بمفهوم العمل على تقديم عمل مسرحي لن يلبث أن ينطفئ إثر تقديم عروضه بالعدد. تمّ اعتماد أعمال منير أبو دبس كنقطة بداية، كنقطة انطلاق للتجربة المسرحيّة في لبنان. احتضنت عروض الفرقة في المهرجان واحتضنت الفرقة في المحترف الخاصّ بها في منطقة المنارة. نزلة الحمّام العسكري. تشبّثت بها، لكي تمنح المسرح اللبناني روحه ونبضه. تشبّثت بها، لكي تمنح المسرح اللبناني شكوكه وهواجسه في صراعه مع الحضور ودرجات الحضور. منحت مهرجانات جبيل المنشقّين عن تجربة منير أبو دبس فرصة التجرّؤ على المؤسّس. كسرت رهبة وحدانيّة بداية التجربة. أخرجت أنطوان ولطيفة ملتقى وريمون جبارة من جبّة المسرحيّ المؤسّس. منحت هؤلاء فرصة التنافس. هكذا: وقف المهرجان في مقابل المهرجان بلا ابتذال ولا وقاحة. لم يلخص المهرجان المهرجان الآخر. بالعكس. دفع المهرجانان المسرحيّين إلى الصراع على مبدأ مسرحيّة في مقابل مسرحيّة وتجربة في مقابل تجربة. مدّ التنافس شاطئ المسرح طويلاً وعريضًا لدى اللبنانيّين. لولا التنافس لما قامت تجربة المسرح في لبنان. أوصل التنافس فرقة المسرح الحديث وحلقة المسرح اللبناني (أوّل فرقتين مسرحيّتين محترفتين في لبنان) إلى النزال والمبارزة. مسرحيّة بمسرحيّة. وصل الأمر بالفرقتين إلى حدّ تقديم المسرحيّة الواحدة في مصوغين عصريّين. خنق المهرجان - بمصوغه الحديث - مساهمة المهرجان في عمليّات اكتشاف المواهب الشابّة وتكريس المواهب الشابّة هذه. أضحى بؤرة استيراد. استيراد أعمال

خنق المهرجان - بمصوغه الحديث - إسهام المهرجان في عمليّات اكتشاف المواهب الشابّة وفي تكريسها. أضحى بؤرة استيراد. استيراد أعمال أجنبيّة فقط لا غير.



أجنبيّة فقط لا غير. إمّا عبر مشاهدة العمل بالفيديو، أو عبر وسيط (أمبرازاريو). لا افتتاح ولا إغلاق. لا استمرار. هذا أكيد. لأنّ ما يعرض ليس بيروتيًّا. لأنّ ما يعرض ليس لبنانيًّا. هكذا أخرجت المهرجانات من منظومة تعميد وتعبيد التصوّرات والأفكار والقيم المعبّرة عن رؤيتها وشخصيّتها. صارت المهرجانات بلا رؤية. صارت المهرجانات بلا شخصيّة. ولو أنّها حافظت على هياكل البناء الاجتماعي ـ الثقافي (الأساسي) لفكرة اكتشاف حضور مبدع لبناني وتثبيته في الفضاء الإبداعي اللّبناني. باستدعاء لبناني يقدّم مسرحيّة غنائيّة على أدراج القلعة التاريخيّة. أخذت مسرحيّة لغسّان الرحباني في العام 2010، بالاشتراك مع ملحم بركات. ثم أخذت مسرحيّة لفريد وماهر صبّاغ في العام 2011. غير أنّ الأوّل اسمٌ مكرّس في الساح الفنّيّة اللّبنانيّة (ابن إلياس الرحباني). ثم إنّ الأخوين صبّاغ أصحاب تجربة سابقة كرّست حضورهما في الساح الفنّيّة اللّبنانيّة. قدّم الأخوان «غيفارا» في البيال. ثم: «من أيّام صلاح الدين» على أدراج بعلبك. مسرحيّة الرحباني ومسرحيّة الأخوين صبّاغ هما مسرحيّتان بلا وجهات نظر. أي أنّهما تقليديّتان. بغض النظر عن رغبة المسرحيّة والأخرى في تشكيل محاولات تتحدّى التقاليد المسرحيّة. أعمالهم صور مقبولة للأعمال المسرحيّة الغنائيّة ـ الراقصة، لا تعكس الأبنية الاجتماعيّة والثقافيّة والفكريّة الجديدة في لبنان مع شباب لا يحصر حضوره في حيّز أو هيئة أو ضفّة.

بين الاكتشاف والترويج

كرّس مهرجان جبيل دورة العام 2010 لمسرحيّة منصور الرحباني «صيف 840». كبرت المسرحيّة مع اللّبنانيّين. لأنّها قدّمت في المرّة الأولى في العام 1986. أعيد تقديمها بحجّة غياب منصور الرحباني وتكريم ذكراه في مناسبة مرور عام على غيابه. تشبه «صيف 840» المصطلح. فقدت المسرحيّة بعدها الزماني وبعدها المكاني في الإعادة. بقيت تضجّ باللبّ وهي تدير ظهرها لتجاوز المفاهيم الأولى لقيام مهرجانات جبيل. ثم إنّ فرقة كركلا قدّمت ـ بحكم العادة ـ مسرحيّة غنائيّة راقصة. غير أنّها مسرحيّة لا تمتّ بصلة إلى لبنان واللّبنانيّين. مسرحيّة «زايد والحلم». عن أحد أبرز شخصيّات الخليج والعالم العربي: الشيخ زايد. لم تقدّم المسرحيّة حلولاً شكليّة ولا حلول المشكلات ـ أيّ مشكلات ـ بل اكتفت بعرض وقائع وحالات إنسانيّة ضيّقة، على الرّغم من تاريخ الشيخ زايد في العمل السياسي والاجتماعي. خلطت الفرقة بين رغبتها وبين واقعها. افترضت المسرحيّة حضورها. غير أنّها لم تحضر. «ومن الحبّ ما قتل» لغسّان الرحباني لا تُقارن بـ «زايد والحلم». الأولى أنضج. الأولى بدلالات كثيرة. الثانية بدلالة واحدة. دلالة العلاقة ببيئة الشخصيّة. لن ينكر أحد أهمّيّة الشيخ زايد الاستثنائيّة. بيد أنّ اشتغال فرقة لبنانيّة على شخصيّة خليجيّة ـ عربيّة هو شغل في غير الحقل المناسب. لا صلاح اجتماعي. إذن: لا إصلاح. إذن: لا إبداع. لأنّ خضوع الشخصيّة لدراسة علميّة جادّة لم يحدث. عزفت الفرقة ـ قبلاً ـ على حلم توّاق إلى اكتمال المشهد على المنصّة. تستجلب الفرقة ـ الآن ـ المشهد من خزائن تجاوز المفاهيم إلى الوقوع في الأبعاد الميتافيزيقيّة البعيدة من الدلالات المختلفة. ثنائيّة انشطار نفسي من التمزّق الإبداعي بين الوعي واللاوعي. ما يسمّى تناقض الوسط بتسلّطه ومراوغاته. ما يؤكّد على استحالة التواجد الفعلي في قلب قضيّة الشيخ زايد الحرّة من الهامشيّة وعذابات الوجود المبعثر.

سقط كلّ شيء في لبنان. سقطت الحياة بذاتها. لا تزال قواعد الماضي سارية. تسري قواعد الماضي على الراهن. كلّ ما حضر في أواخر أعوام الألفيّة الثانية هو هو نفسه في

الإبداع

العشريّة الأولى من الألفيّة الثالثة. هذه سلطة المسرح على المسرح. هذه سلطة المسرحي على المسرحي.

سقط المسرح في الفراغ العظيم بين تاريخي الحادي عشر من أيلول عام سقوط برجيّ التجارة العالميّين وتاريخ اغتيال رئيس الحكومة الأسبق رفيق الحريري. لا يبرّر حضور الفراغ إلاّ الفراغ. لا يشبه الفراغ بيروت ولا لندن ولا القاهرة ولا براغ. يريد المسرحي أن ينتقم من الفراغ هذا. تجتاحه رغبة جامحة في الانتقام من الفراغ. بيد أنّ تعبئة الفراغ ليست عمليّة سهلة، بلا حوامل وحوافز وميكانيزمات. هذا ما يحتاجه المسرح من دون مواربة. تنتابه موجات من الاشمئزاز الرهيب. استمرّ ذلك على مدى سنوات. ثم ما لبث أن استبدل الاشمئزاز الرهيب هذا بلامبالاة فاقعة، ساطعة، مدمّرة. لن يشعر أحد بالحرج طالما أنّ واحدة من سمات المرحلة إغلاق الأفواه بإحكام في ظلّ «الحرب على الإرهاب». حرب يقودها إرهاب يلطأ بالإرهاب، لكي يمارس إرهابه على الناس والبشر. لم يعد المسرح بيت المسرحي في لبنان. بات ملجأ موجّرًا يحفظ فيه حلقات الذهب القديمة. ماتت مراحل الاكتشاف واكتشاف الاكتشاف والتمرّد على الأشكال والمواضيع والمصوغات. لا يقيم المسرحي علاقة منتظمة بالمسرح. لا يقع المسرح في علاقة منتظمة بالمسرحي. كلّ ما يقدّم ليس إلاّ إدارة رأس إلى المسرح، إلى تاريخ المسرح، إلى زمن المسرح. دمّرت مدينة المسرح الصغيرة. ريّفت المدينة. عاد المسرح المديني إلى الريف بلا زوائد ولا زوّادة طعام. خسر اللبنانيّون جرأة العمل في المسرح. عطف ذلك على معوقات المسرح القديمة. هكذا: راحت المسرحيّات تتقطّع حضورًا بين سنة وأخرى. عروض في سنة وعروض في سنة تالية. لم تعد المسرحيّة صاحبة موعد ثابت. أضحت عروضها غير منتظمة. لم يعد وضعها في عام مستساغًا أو ملائمًا. ثم إنّ المسرح خسر كنوز دهائه. خسر الداهية في أشغاله. خسر روحه الداهية بعد أن تحوّل لبنان من مساحة كوسموبوليتيّة إلى مرآب. خسر المسرح فصاحته الإغرائيّة. هكذا: أضحت المسرحيّات الكثيرة مسرحيّة واحدة. هكذا: أضحت المسرحيّات مجهضة، بعد أن تحكّم الوقت بخصب المسرح. لا تزال الرقابة في مواكبها. منعت الرقابة «أنسي السيّارة» للمخرج البلجيكي - التونسي - رحيم العسكري. ثم: سمحت الرقابة بعرض المسرحيّة بعد حذف أجزاء منها. لن يقاتل المسرحي الرقابة في القرن الحادي والعشرين. ترك قتالها لمسرحيّي القرن العشرين. لن يعرض المسرحي أفكاره بحرّيّة. حتى إذا ما وجّهت حرّيّته بالقمع حمل مسرحه إلى أوّل مقهى. تلك أيّام روجيه عسّاف ونضال الأشقر ويعقوب شدراوي وريمون جبارة وأنطوان ملتقى. لن نشاهد بعد «أبطال مجدلون» في «الهورس شو». لن نشاهدهم فوق الطاولات فيه، في حين يتحلّق رجال الأمن العام والدرك خارج فيترينات المقهى بلا حول ولا طول. تجري الحكاية هذه في زمن قديم. خسر المسرح عفويّته المرحة. سمته في أشدّ اللحظات قمعًا. المسرح رقيق. هذا صحيح. المسرحي عنيد. يملك الوصف هذا صحّته الأكبر. خسر المسرح احتكاكه بالمسرح. بذا: بانت المسرحيّات مشغولة بلا مسرحيين. قدّم فائق حميصي - كمثال - عمله الإيمائي الجديد في العام 2010 في مسرح بيروت أوّلاً. ثم: قدّم «كلّ هذا الإيماء» في مسرح مونو. قدّمت في المطرحين بلا أثر كالأثر المتروك خلف أعماله الإيمائيّة القديمة بغريزة ممتازة. دفعت المسرحيّ إلى محاولات ترويضها بالتنظير لها وللإيماء. تكلّم على جذور الإيماء في التاريخ العربي. شدّها إليه بذلك. لكي لا تبقى حكرًا على مارسيل مارسو ولي كوك. لم يعطها تاريخها العربي. أوجد لها تاريخًا عربيًّا. تكلّم على تراث الصفاعنة وعلاقة الجاحظ بالإيماء. تكلّم على الكرجيّين وعلاقتهم بفنّ الإيماء. مشهد يطرد البؤس

كرّس مهرجان جبيل دورة العام 2010 لمسرحيّة منصور الرحباني «صيف 840» العائدة للعام 1986.. فقدت المسرحيّة بعدها الزماني وبعدها المكاني في الإعادة. أدارت ظهرها للمفاهيم الأولى لقيام مهرجانات جبيل. وقدّمت فرقة كركلا مسرحيّة «زايد والحلم» عن أحد أبرز شخصيّات الخليج والعالم العربي: الشيخ زايد. لكنها لم تقدّم حلولاً شكليّة ولا حلول المشكلات..



بالقوّة النظريّة. الآن: لا شيء سوى البؤس. بحر من البؤس تطوّف عليه أسماء مسرحيّات لا مسرحيّات. غرقت المسرحيّات في بحر البؤس وهي تحاول النجاة بأطواق أصحابها الإنقاذيّة وأطوافها. فصل جديد بلا علاج. هكذا: تواترت الأسماء فوق الأطواف. عادت «انسي السيّارة» (عن نصّ لرشيد الضعيف) بعد منعها بحجّة «الإخلال بالآداب العامّة». بقي لوسيان أبو رجيلي في ارتجالاته مع أبيض وأسود. قدّمت خلود ناصر «ماشي أون لاين» وجورج خبّاز «عالطريق». قدّم وحيد العجمي ويارا أبو حيدر «تنعاد عليك». أعاد جواد الأسدي تقديم «الخادمتان» بوجوه جديدة. قدّم جاد حكواتي ورؤى بزيع «حكي بجر بطّيخ». قدّم عمر أبي عازار «هاملت ماشين» مع فرقة زقاق. قدّم فؤاد يمين وإيلي يوسف وماريليز عاد «شاش باش». أعيد تقديم «صيف 840». قدّم عمر راجح «اغتيال عمر راجح». قدّم نعمة نعمة «فيترين». ثم قدّمت «فيفا لاديفا» لنبيل الأظنّ لمرّة أخرى. قدّمت المسرحيّات في فراغ أزرق. يعشق نوفاليس شاعر الموت اللّون الأزرق. لا سفر جديد إذن. إنّ الكلّ في نعومة الموت الأزرق. انتهكت الحمّى المسرح. حاول الخروج من غرفة الحمّى. ارتطم رأسه بالباب. غاب عن وعيه ولا يزال.

المسرح السوري

انعكس التوتّر والارتباك في الدورتين الأخيرتين في مهرجان دمشق المسرحي على العروض المسرحيّة. جاء مسرحيّون حتى يسوحوا في أنحاء سورية. كتبوا ورقهم على عجل. قرأوا الورق على عجل. ثم: غابوا عن أيّام المهرجان التالية على قراءاتهم ورقهم في ندوة أو ندوتين نظّمتا على عجل. هؤلاء أصحاب وعي صناعي. ذلك من رصدهم لخطط السير المتعثّرة. يتحدّد التطوّر هذا في حياة المسرحي. لا جدّيّة ولا جدّيّين. لا وجهة نظر ولا وجهات نظر. لن يعلن أحدٌ شيئًا. لن يتحفّظ أحد على شيء. لن يتحفّظ أحد على شيء غير موجود. لا ضرورة للحكمة. لا وقت للعبث في آن. ذلك أنّه لم يوجد في دورة المهرجان الأخيرة مسرحيّة واحدة تستدعي حضورها بحماس. ثمّة أعمال عاديّة. ثمّة أعمال أقلّ عاديّة. الأخيرة أكثر بكثير. اختلط كلّ شيء بكلّ شيء بعيدًا من المنطق، بعيدًا من الفلسفة. أعمال محترفة ونصف محترفة وهاوية ونصف هاوية. أعمال مدرسيّة ونصف مدرسيّة. أعمال بلا هويّة. بلا تصنيف. بلا ترتيب. أعمال جامعيّة. أعمال نصف جامعيّة. لا ثمرة سياسة عقليّة هنا. استعاد المهرجان أحد الأعمال المقدّمة على واحدة من منصّات صالات المسرح في دمشق. «الشهداء يعودون». إعداد وإخراج أيمن زيدان. جاء الأخير إلى المهرجان بتواضعه. عامله الحاضرون. الإعلام خصوصًا. كنجم تلفزيوني لا كاين مسرح. نوع جديد من النجوم. يحتل التلفزيون فضاء المسرح في سورية. كما يحتل فضاء المسرح في لبنان، والإمارات، والعراق، والخليج كله. سؤال شائك. بل جواب شائك. تحوّل. عودة إلى الـ «تحوّل». لا عقل ولا عدل. لا التباس. مفهوم آخر. مفهوم آخر بالتمام والكمال. كشف عن كتاب مناهج الأدلّة الجديدة. هجر المسرحيّون المسرح. هجروه بدوافع كثيرة. دافع اقتصادي ودافع سياسي ودافع فكري ودافع اجتماعي. ودافع اقتصادي لأنّ المسرح لا يكفي لإطعام عائلة إلاّ بشكل متواتر ومتقطّع. دافع سياسي لأنّ الجهات السياسيّة السورية أحدثت ثورة في مفهوم الصناعة التلفزيونيّة. أضحت المسلسلات التلفزيونيّة دواء الشفاء والسعادة بعد الشفاء من أوجاع السوري المتعب من يوميّاته وشؤونه الاستراتيجيّة. دافع فكري تبسيطي بدافع الانتشار الجماهيري. دافع اجتماعي، لأنّ المسرح لم يتحوّل إلى شرع في حياة المواطن السوري. تحوّل التلفزيون إلى شرعه الأوّل والأخير. هذا انهزام آخر في حياة المبدع السوري. طار المسرحي السوري من المسرح

كلّ ما يقدّم في لبنان بات إدارة رأس إلى المسرح، إلى تاريخ المسرح، إلى زمن المسرح. خسر اللبنانيّون جرأة العمل في المسرح، بعدما خسر المسرح كنوز دهائه، وفصاحته الإغرائيّة. حتّى أضحت المسرحيّات الكثيرة مسرحيّة واحدة.

الإبداع

إلى التلفزيون. غادر جمال سليمان المسرح. كما غادره أيمن زيدان ونضال سيجري وفايز قزق وغسّان مسعود ويارا صبري وسامر المصري وعبد الفتّاح المزيّن وجيانا عيد وعبد الرحمن آل رشي وجهاد سعد وسلاف فواخرجي وعبّاس النوري ودريد لحّام وتيسير إدريس وزيناتي قدّيسه وسلوم حدّاد ونجاح سفكوني وخالد تاجا وآخرون كثر. غادر المسرح أهل المسرح. لن يخدم التلفزيون العقل ولا الذاكرة. هذا هو المطلوب. مطلوب بلا أنشطة معرفيّة وبلا أنشطة ثقافيّة. إنّه عنوان النسيان الإجرائي والإهمال اللاجدلي.

اكتسح التلفزيون عالم المسرح في العام 2010. أضفى ذلك حجّة على حجج المسرحيّين في مغادرتهم عالم المسرح. حجّة رفعة الإنتاج التلفزيوني السوري بأشكاله وأصنافه العديدة. التاريخي والواقعي والفانتازيا والفانتازيّا العاديّة والفانتازيّا التاريخيّة والاجتماعي والعائلي. هذه معجزة من معجزات سورية الحديثة. لعب التلفزيون دورًا في انتقال اقتصاد سورية من الروح الاشتراكيّة إلى روح الرأسماليّة الوحشيّة. صفّق الغرب لذلك طويلاً. لم ينتبه الكثيرون إلى العشوئيّات في مقابل الفنادق الفخمة الجديدة والمؤسّسات الاقتصاديّة الجديدة والمصارف المستحدثة بحشود المواطنين أمام نوافذ أكشاكها. تهافت. لا تهمة بذلك. بل قلّة استقلال. انعكس ذلك على عالم المسرح. خسر المسرح موقعه الفكري. خسر المسرحي موقعته أمام تتالي تيترات المسلسلات الجديدة: يوميّات مدير عامّ، جميل وهناء، باب الحارة في أجزاء، الجوارح. عشرات المسلسلات المزاحمة للمسلسلات المصريّة والمنتصرة عليها في آن. تقع الخلاصة هذه بين الشكّ والعاطفة. إلا أنّ هذا نصيب المسرحيّين في سورية.

اكتسح التلفزيون في سورية عالم المسرح في العام 2010.. وأضفى ذلك حجّة على حجج المسرحيّين في مغادرة عالم المسرح.

يدقّ التلفزيون الأرض من أجل اللاشيء. هذا هو الموت. موت التلفزيون قاتل المسرح. لم يُبدِ التلفزيون المسرح في القديم. لم يبده الفيديو ولا الـ D.V.D. ولا السينما. أباد التلفزيون المسرح في الآونة الأخيرة. لن يصالح أحد الموت. ولن يتّهم أحد التلفزيون، بممارسة العنصريّة العنيفة في سورية. يموت المسرح في سورية، كما تموت الحيوانات في العالم على مرّ التاريخ.

المسرح شمس في يوم غائم. التلفزيون رعب جاثم فوق عالم المسرح. يُدرك المسرحيّون أنّ موت المسرح يعني فقدان الاتّصال بكلّ الأشياء الخاصّة والعالم الخاصّ. لنْ يغمض المسرح عينيه إلى الأبد. هذا أكيد. الأكيد أنّ الإغماضة إغماضة راحة. إغماضة تفكّر. إغماضة تأمّل. إغماضات وسط ارتباط المسرحيين المتأثّرين بحالات الإغماض بفهم وبدون فهم.

مهرجان دمشق المسرحي إحدى محاولات الأفعال والتصرّفات المدافعة عن حضور المسرح. غير أنّ أحوال المهرجان من أحوال المسرح. أضحى المهرجان رصيفًا بعد أن كان مرفأ على شاطئ المسرح. وُجد المسرحيّون على الرصيف في حال احتضار مرعبة على مدى دورتين كاملتين في العام 2008 و2010. لم يعد الفرق بين النجاح وعدم النجاح واضحًا في أروقة المهرجان وفي تخطيطات وتصميمات إدارته. حالات متناقضة داخل المعمار التاريخي المسمّى مهرجان دمشق المسرحي. كلّ شيء يصبّ في بحر الموت. وصل التآكل إلى حدّه الأقصى في تجربة المسرح السوري ومهرجان دمشق المسرحي. أضداد لا تساوي شيئًا. بدل أن تقيم الأضداد حضورها على السالب والموجب، في الطريق إلى قيام الطاقة في المدى الحيوي الخاصّ بها. تعيين عماد جلول مديرًا عامًّا للمهرجان هو العلامة البارزة الوحيدة في المهرجان. بقي عمر الرجل الفتي دون عمر المهرجان. لذا، استباحت العلاقات العامّة المهرجان. مهرجان أشبه بلوحة إعلانيّة. مسطّح. مسطّح فقط. تغيّر حال المهرجان بشكل كامل. جيء بسيّدة من الكويت لكي تقدّم صورة عن



تجربة شباب لبنان في المسرح. حياة شباب في المسرح حياة جميلة وجديرة بأن تُعاش. لا علامة تدلّ على معرفة السيّدة بأحد الشبّان الجدد في تجربة المسرح اللبناني على صعيد الكتابة المسرحيّة أو البناء المسرحي الكلّي. لا علامة تدلّ على معرفة السيّدة بآخر تطوّرات المسرح في لبنان. لم تسمع بأسماء أرزة خضر وعبد الرحيم عوجي وطارق باشا ومايا زبيب. ولا بالآخرين. لا تجمعها رابطة بهم. هذا أكيد مائة بالمائة. لم يبعث الشيء هذا الذعر في أحد. لن يبعث هذا الذعر. لأنّ حال السيّدة هذه من أحوال الآخرين. شهود على الموت بدل شهود على الحياة.

دعيت السيّدة لأنّ أحد أعضاء لجنة مهرجانات دمشق المسرحي رشّحها. احتجّ اللبنانيّون على دعوتها، حيث إنّ السيّدة لا تشغل حيّزًا ولو بسيطًا في تجربة المسرح اللبناني على مستوى المتابعة والنقد. رمى محمّد قارصلي ـ أحد الداعين ـ دعوة المدّعية على عضو آخر في اللّجنة المختصّة بالدعوات. هذا ليس تفصيلاً. لأنّ شيئًا كهذا يضاعف طعم الموت في أفواه المسرحيين. أضحى الملتقى الفكري أقرب إلى برج بابل أو سوق عكاظ في حوار طرشان في غياب شواهد النجاح أمام الروح الوجوديّة المتهافتة في جلسات اللّقاءات الفكريّة. أسماء متكرّرة، كلام متكرّر في عالم من الانقطاع الكلّي عن الناس والحياة. منتدون مقطوعون عن بعضهم. منتدون منقطعون عن الحياة العاديّة والحياة المسرحيّة. منتدون منقطعون عن ذواتهم.

كشف تراجع التجربة المسرحيّة السورية هوّة الزمان الدوّار. لا انتشاء بعد، كما حدث دائمًا لدى العرب المدعوّين إلى سورية، لكي يعرضوا في المهرجان أو خارج المهرجان. تلك مرحلة سابقة.

مات فوّاز الساجر وهو يحلم بمسرحيّة أجمل من «سكّان الكهف». كتب سعد الله ونّوس أجمل نصوصه وهو يواجه الموت مع تتالي جلسات العلاج الكيميائيّة في المشافي السورية واللّبنانيّة. أفنى مانويل جيجي حياته في صالح حياة مسرحه. اجتهد أيمن زيدان كثيرًا، حتى يجد له كرسيًّا في الصفوف الأولى في الصالات المسرحيّة. عومل دائمًا كنجم تلفزيوني لا كصاحب تجربة سواء في المسرح القومي أم في المسرح الجوّال. أبرز أعماله «لا تدفع الحساب» عن نصّ الإيطالي داريوفو. استقرّ رفيق الصبّان في مصر. مات نهاد قلعجي. اشترك محمّد الماغوط مع دريد لحّام في تجربة محتضرة وهي لا تزال بعد في بداية حياتها على الصعيد الزمني. كتب المسرحيّون السوريّون وصاياهم بعد أن بيّن المسرح الموت كمصير لا فكاك منه بحضوره المادّي وحضور ظلاله الخفيفة والكثيفة. موت بحالات ضمنيّة خاصّة. كلّ حالة تخصّ شخصًا، تخصّ فردًا، تخصّ اسمًا. ثمّة كآبة غير ملموسة. ثمّة كآبة ملموسة في عالم المسرح كوّنتها الوقائع المتتالية. لن ينكر أحد بعد موسم الهجرة إلى التلفزيون. لن ينكر أحد بعد أنّ ثمّة مفهومًا غائمًا ومشوّشًا يحلّق في فضاء المسرح. حاول نضال السيجري إلغاء «الموسم المسرحي» في صالح العالم المسرحي حين تسلّم إدارة المسرح القومي. حاول آخرون ما لم يحاوله نضال السيجري. حملت الأعوام الماضية تباشير حضور جيل ثانٍ في ورشات تغلي بالبحث والاكتشاف والنشاط والمغامرة. قدّم ماهر صليبي ويارا صبري «فوتوكوبي». قدّم جلال شمّوط وزينة حلّاق ورغدة شعراني «اللغرو». عمّرت مي سكاف «معهد تياترو». تتالت الأسماء. نائدا محمّد وفايز قزق ونورا مراد إلى آخرين. أكّدت تجربة الشباب حضورها بصورة متزايدة. لقيت تحقّقاتها الواقعيّة. ثم شابهت حالات الآخرين على صعيد إدراك المراوحة أو الموت. بوصف الموت هو الموت الخاصّ للتجربة وأصحاب التجربة بأسمائها وعناوينها المتعدّدة. لم تستطع التجربة صياغة قانونها الخاصّ،

الإبداع

كشف تراجع التجربة المسرحيّة السورية هوّة الزمان الدوّار. مات فوّاز الساجر وهو يحلم بمسرحيّة أجمل من «سكّان الكهف». كتب سعد الله ونّوس أجمل نصوصه وهو يواجه الموت. أفنى مانويل جيجي حياته في صالح حياة مسرحه...

كما صاغته في الستّينيّات والسبعينيّات مع أسعد فضّة وسعد الله ونّوس وفوّاز الساجر وعلي عقلة عرسان وخضر الشعّار ومحمّد الطيّب ويوسف حرب وحسين إدلبي وفردوس أتاسي وإسكندر كيني وحسن عويتي ومحمود خضور وفؤاد الراشد ونائلة الأطرش وتوفيق المؤذّن وشريف شاكر وشريف خزندار وهاني الروماني. نسي الناس المسرح في سورية بحسب الكاتب والناقد نجيب نصير. إعادة المتفرّج - عنده - إلى الصالة هي المشكلة. دعوة متفرّجين جدد مشكلة إضافيّة. «نسي الصنف الأوّل المسرح». لا يدري الصنف الثاني به «(عن مدوّنته - حزيران/يونيو 2007). لا تحتاج قراءة كهذه القراءة إلى عين ثاقبة وفكر ناقد. ذلك أنّ جمهور المسرح في سورية والعالم العربي يؤذن لنفسه بنفسه، حيث أضحى المستخدم الأوّل في العرض الأوّل لأيّ مسرحيّة. يدور الجمهور نفسه على المسرحيّات المغلقة في أيّام عروضها الأولى فقط. ثم نقطة على السطر. ثم لا شيء. يجمع الكلّ على ذلك.

فقدان مركز البحث

فقد المسرح السوري مركز البحث. فقد معهد الفنون كشوفه المتقدّمة، حيث قدّم وباستمرار أجيال الموهبة والإبداع والحرفيّة. انكسرت سيرورته الآتية بلازمة ثابتة منذ زمن بعيد. لم يسع أحد منذ زمن بعيد إلى تضمينه متقارباته ومتباعداته. لا روح معمليّة. لا روح ملحميّة. لا صرامة، لا روح، لا انفتاح، لا تحديث، لا حداثة. لا طبقة فنّيّة متميزة. ولا شريحة مسرحيّة متميّزة. أرسى المعهد تقاليده ثم غاب عن التقاليد هذه. خرّج المعهد في ضربة واحدة، واحدة من أبرز دفعاته: أيمن زيدان وأمانة والي وجمال قبش ووفاء موصللي. أيمن رضا ابن المعهد. فارس الحلو ابن المعهد. قام أبناء المعهد بإغناء إمكانات تعبير المسرح بشكل مدهش، بحيث أسهموا في تنمية قدرة المسرح على الإفادة والإمتاع في. مسرحيّون مرنون وشديدو الحساسيّة. يعطف غياب أبناء المسرح عن المسرح على سطوة التلفزيون على الحياة العامّة في سورية. يعطف ثانيًا، على موت الروح الميثولوجيّة فيه، أو موت فكرة الانبثاق. لا علاقة لطائر الفينيق بذلك. لا علاقة لأسطورته بذلك. غادر المسرحيّون مفهوم المعاناة في المسرح إلى مفهوم الوفرة في التلفزيون. يدرس الطالب المسرح في المعهد المسرحي. تخرّجه إدارته لتجده في كواليس المسلسلات الدراميّة أو خلف الآلات في الأقنية التلفزيونيّة. منهجيّة جديدة في غياب عماد التجربة عن التجربة. غابوا عن عموم الحركة المسرحيّة في صالح التجربة التلفزيونيّة. فترة سكون. لا أهمّيّة للمسرح فيها إن أنتج أو لم ينتج. لا علاقة بعد لتيّارات التجديد في المسرح بأيّ جامعة أو منهج أكاديمي أو تنظيم فكري ممنهج. اعتمد المسرح فكرة الاستمرار في الترسيمة الراهنة للخارطة المسرحيّة الراهنة. لا نماذج متطوّرة. لا نماذج حدّ أدنى على نطاق واسع. لأنّ سؤال أيّ مسرحي عن شغل لافت في تجربة المسرح السوري في العام 2010، لن يؤدّي به إلاّ استذكار ثلاث أو أربع مسرحيّات. يستذكر المسرحيّات هذه بصعوبة. تراجعت الحياة المسرحيّة بكاملها في سورية. لم تعد «الحياة المسرحيّة» تصدر بانتظام. لم تعد الترجمات متواترة بقلاعها وقواها القديمة. تراجع حضور الأسماء النقديّة في التجربة السورية (نبيل حفّار مثلاً، في صالح الكتابات الصحافيّة السريعة). «لأنّ نقّاد الصحف يمارسون نقدًا دراميًّا من الدرجة الثانية». (يونسكو. الحياة المسرحيّة. عدد ربيع وصيف 2009. العدد 67. 68. د. حسن المنيعي. المغرب. دراسة بعنوان الدراماتورجيا والنقد المسرحي. المسرح الفنّي نموذجًا). لا يزال النقد الصحافي أدنى قيمة من النقد الأدبي والفنّي والتأمّل الفلسفي.



اضمحلال أنماط الإنتاج والعروض

لا يندرج كلّ ما يقدّم في المسرح في عالم المسرح. تقوّضت سياسة الدولة. كما تقوّضت سياسة القطاع الخاصّ . في ما يخصّ أنماط الإنتاج والعروض. خواء رهيب هنا. ثمّة خواء ملموس هنا. ثمّة خواء مرسوم هنا. ثمّة هواء مشموم هنا. ثمّة فراغ. حيث لا يجتمع المسرحيّون إلاّ على طاولات الطعام بهيئاتهم المغبرّة وأرواحهم المكسورة. لن يغيب الصدق ولن تغيب النزاهة عن سلوك المسرحي. لذا يعكس المسرحي أوضاعه المتعثّرة في مسرحه المتعثر. هذا على ضفّة. لا حوارات ثقافة على الضفّة الأخرى. بل تنظير. تنظير بلا معنى. تفقد الأوضاع الراهنة المسرح مفاهيمه ومبرّرات كتابة نصوصه الجديدة. تفقد الأوضاع الراهنة المسرح كلّ ما يجعله لازمًا أوّلاً. ثانيًا: كلّ ما يجعله مستساغًا. ثالثًا: كلّ ما يجعله طازجًا. سوء فهم وتناقض، تحت سحب الألعاب الكلاميّة واستخدام تعبيرات مخادعة بصعوبات تقديمها. بحيث تفهم لا كلغة أصليّة بل كشكل من أشكال الشغل على تغيير الهيئة بالأدوات الجديدة. يدرك الكثيرون أنّ المسرح أصبح معقلاً للأفكار المهيمنة لا لأفكار التحرّر. لم يعد يتلقّف الأفكار الجديدة. لأن لا أفكار. ثمّة عائق أساسي، حين يعتبر المسرحي أنّ المسرح مهندس بألواح شرائعه المتداولة. إنّه مقدّس بألواح شرائعه المتداولة. لن يلعب المسرحي دورًا في استعادة دور المسرح. تلعب الخطوة على الأرض الدور هذا. بلورت التجربة أذهان حرّة. لا يشكّ أحد بذلك. يراجع أصحاب الأذهان هذه ما آلت إليه أحوال التجربة المسرحيّة في سورية. يحنّ هؤلاء إلى الأيّام الغابرة، ليست لأنّها أيّام ماضية. وليس لأنّها بنت ثقافة المسرح. بل لأنّها صاحبة لغة ناصرت المسرح. يدعو أسعد فضّة (مدير مهرجان دمشق السابق)، والذي يذكر له الكثيرون دوره الكبير في «يوميّات مجنون»، إلى إعادة النظر في دور المهرجانات العربيّة.

أشار الرجل إلى ما يعوق الحياة المسرحيّة في البلد هذا أو ذاك بوضع المهرجان في منتصف الطريق هذه. ذلك أنّ السلطة أو المسؤولين في الدولة يخصّصون ميزانيّة ضخمة لعمل واحد دون غيره، لكي يشارك باسم السلطة أو الدولة في المهرجان السوري أو التونسي أو الجزائري أو العراقي. تخصّص الحصّة الكبرى في ميزانيّة الإنتاج بالمسرحيّة المذكورة. ثانيًا: تجنّد أفضل الطاقات لما يعتبر «البيضة الذهبيّة» (يشارك العمل المذكور في المهرجانات العربيّة والعالميّة كافّة). «تتوقّف العجلة لأشهر، خارج الاهتمام بالعمل هذا، ما يضعف علاقة المسرح بجمهوره، بانقطاع روابط الاتّصال والتفاعل المستمرّ بين الجمهور وبين الأعمال المسرحيّة. الجمهور مرّة ثانية وثالثة ورابعة وللمرّة الألف. الجمهور قميص عثمان، الجمهور مقدّس في أوقات وعائق في أوقات. عائق عند طرف ومقدّس عند طرف آخر. لا جلبة في ذلك. لا حوار معمّق في ذلك. يروي أسعد فضّة أنّ المهرجانات لم تعد نسخًا متميّزة. أضحت نسخة واحدة متكرّرة. فقدت المهرجانات تمايزاتها. وهي لا تلبث أن تسجّل العرض هذا أو ذاك في أجندتها. عرض في هذا المهرجان، يراه الجمهور في المهرجان الثاني والثالث. وهكذا، يؤكّد أسعد فضّة أنّ المواضيع هي هي في الندوات المقامة في مستوى المهرجانات أو في حواشيها. لا مبالغة في ذلك. لا نظريّة لغويّة. بل حقيقة. لم يعد بمقدور المهرجان أن يوسّع حضوره. إنّه خلاف دوره. خلاف ما يريد أن يتلقّاه الجمهور. خلاف ما نتلقّى عنه. أزمة بنية. أزمة مفهوم. لم يعد المهرجان شخصيّة مفهوميّة استثنائيّة في امتلائها بالمعاني المحفّزة على الأفعال والتفكير. لم يعد المهرجان حدثًا تاريخيًّا. لم يعد العرض المسرحي حدثًا تاريخيًّا. لم يعد المهرجان حادثًا حتى. وكذلك المسرحيّة. لا تزال المسألة هي هي في زمننا كما هي في سالف العصر والأوان. تجاوز الزمن حضور المهرجان ودوره

فقد المسرح السوري مركز البحث. فقد معهد الفنون كشوفه المتقدّمة، حيث قدّم وباستمرار أجيال الموهبة والإبداع والحرفيّة. لا روح معمليّة. لا روح ملحميّة. لا صرامة.

الإبداع

وروحه الإنسانيّة وقوى الاستيعاب الخاصّة به.

أطلق مهرجان دمشق المسرحي بعض الأسماء الكبرى في تاريخ المسرح العربي الحديث. أطلق بعض العناوين اللمّاعة. أطلق البصائر والذخائر بحسب التوحيدي. أضحى مهرجان المثالب. لم يعد واجهة حياة للثقافة المسرحيّة العربيّة. أزمة مؤسّسة، معكوسة على الموقع الشخصي والمجتمع العامّ. أثر ذلك على أيّ رهان على الخصوصيّات. أصاب تراجع المهرجانات مرابع العيش المسرحي في صالح مرارة العيش في الوسط المسرحي المستشعر ضيق الخناق عليه وخسارته أفقه البعيد.

أصبحت الحكاية حكاية رهانات ومسائل وإقامة مباريات بين الرهانات هذه والمسائل هذه. خسرت المسرحيّات فتائلها المشتعلة. أضحت المسرحيّات مسرحيّات عاديّة غير قادرة على التمثيل أو التذكير بالأصول أو التذكير بأيّ شيء سوى حضورها الخافت، العابر فوق كلّ الانتماءات. خسرت المسرحيّة قواعد حديثها حيث يجري إدراج الاهتمامات في غير الفضاء الحقيقي المشكّل من هموم بالية وأوهام متوتّرة.

أسماء وعناوين

من أبرز مسرحيّات العام 2010 «سيليكون». إخراج عبد المنعم عمايري و«راجعين» لأيمن زيدان (عن الشهداء يعودون - نصّ الطاهر وطّار). «بيت بلا شرفات» إخراج هشام كفارنة. أبو شنار: مونودراما لزيناتي قدّيسة. إخراج رغدة شعراني. «منحى خطر». إخراج عروة العربي.

لا جدال في أنّ المسرح السوري سعى في الأعوام الماضية وفي العام 2010 إلى تخطّي نصوصه والحثّ على بناء نصوص جديدة. غير أنّ غياب الأنساق في صالح النسق الواحد، نسق إدارة العرض ووضعه في طريقه الأوحد - بلا رأي أو اجتهاد - لم يولّد إلاّ أعمالاً مسرحيّة بلا خطّة. هذا خطير. لأنّه يبدّل الاستحسان بالاستصحاب. ولأنّه يبدّل العقيدة المسرحيّة بالدين المسرحي. يسقط المجسّم في صالح المشبّه. هذه حال عامّة. هذه حال الوقوع في نظام ملازمات ومشابهات قاتلة. يختلف العرض عن العرض. هذا في باب تحصيل الحاصل. غير أنّ الاختلاف اختلاف كلام لا مدرسة. بذلك تصبح العروض المسرحيّة عرضًا واحدًا بأسماء كثيرة. ليس قليلاً ما قدّمته مديريّة المسارح والموسيقى في العام 2010. إلاّ أنّها عروض أوقات. توصيف قاس. ولو وافق عليه الكثيرون، بمن فيهم العاملون في المديرية. قدّم أيمن زيدان «راجعين». قدّم سعيد حنّاوي «رجل القوّة». قدّم هشام كفارنة «بيت بلا شرفات». قدّم أسامة حلاّل «حكاية علاء الدين». قدّم علاء كريميد «تركيب». قدّم مانويل جيجي «الآليّة». كميل أبو مصعب: «الملك يموت». محمود خضور: «المدينة المصلوبة». زيناتي قدّيسة «وحيد القرن». بهاء البلخي: «تحوّلات». رغدا الشعراني: «لحظة». حازم زيدان: راشامون». مأمون الخطيب: «ليلة القتلة». باسم قهار: «أناس الليل». تامر العربيد: «كلاكيت أوّل وآخر مرّة». طلال الحجلي: «طبيبًا رغمًا عنه» (السويداء). رفعت الهادي: «نرجع كالريح» (السويداء). مروان فنري: «طفل زائد عن الحاجة» (إدلب). أنيس باندك: «القتل من الخلف» (حلب). سمير عثمان: الغابة» (حمص). دانيال الخطيب: «شاطئ الأحلام» (طرطوس). فادي الصبّاغ: «كلام الليل» (حماة). وحام السطام: «في عرض البحر» (الحسكة). فيصل الراشد: «المسيح بعد منتصف الليل» (الحسكة). لؤي شانا: «حكاية بلا نهاية» (اللاذقيّة). من دون أن ننسى عروض مسرح الأطفال مع رنا بركات (حلم وغزّة في عيون أطفالها). مأمون الفرخ: «البطريق ورجل الثلج». «التاج والصيّاد» (غسّان مكانسي) واللّوحة المفيدة» (وليد العمر) و«أحلام الحمار الكسول»



(نصير مغامس). كرّمت المديريّة عبّود بشير ومنى واصف ورفيق الصبّان. كما أقامت مهرجان ربيع الطفل ومهرجان دمشق المسرحي ومهرجان إدلب للفنون الشعبيّة ومهرجان دمشق للفنون المسرحيّة واحتفاليّة يوم المسرح العالمي واحتفاليّة يوم الرقص العالمي واحتفاليّة يوم الموسيقى العالمي.

لا نصوص أولى. لا نصّ أوّل يطير فوق فضاء العرض إلى الفضاءات الأخرى. قريبة وبعيدة. النصّ نصّ سابق أو جملة من النصوص السابقة. لا تتمتّع النصوص بالحركيّة الدائمة السابقة. قبلاً: محت كتابة جديدة الكتابة القديمة أو طوّرتها. نجم عن الأمر دلالة نهائيّة هي دلالة اللادلالة النهائيّة، بحيث يظلّ المدلول في تحوّل دائم مضطرد وتبقى اللغة في حركة مستمرّة. غاب الأثير عن التجربة. غاب الأثر. ما عادت تترك أثرًا وآثارًا في الروح والنفس والأساس الأرضي. لا قيم جماليّة تسعى إلى النصوص. لا تلقّف لأسئلة جديدة. لأن لا أسئلة جديدة. ثمّة شيء إجرائي. إجرائي فقط. بانتظار انفجار جديد يحرّر اللغة. يحرّرها من كتابة البياض بالأخصّ.

المسرح الفلسطيني

حفل العام 2010 بالجماليّات البصريّة العاديّة والمستفزّة. لبّت حاجة البصر والبصيرة. لم تعد التجربة المسرحيّة واقفة على قدم واحدة. طوّرت التجارب الفلسطينيّة حضورها في عروضها القائمة على فتنة المشهديّة البصريّة. لا مبالغة بذلك. لأنّ التجربة الفلسطينيّة تجربة ضدّ البلاغة والإنشاء في المسرح. ضدّ سيطرة الأدب على المسرح. لم يتوقّف التطوّر الفنّي في التجربة عند أشكال محدّدة تفقد جماليّاتها بمراوحاتها أمام الألعاب الفنّيّة المتكرّرة. هذا ما شاهده الفلسطينيّون في أعمال فرنسوا أبو سالم غير المتشابهة في التقنيّات والاستخدامات السينوغرافيّة والتجهيزات الجديدة. تطوّرت التجربة عند الجميع. استمرّ فرنسوا أبو سالم في «الحكواتي»، في حين طار رفاقه الآخرون إلى تجاربهم الخاصّة. إدوار المعلّم أوّلاً. ثم: محمّد عيد. ثم: بيان شبيب. ثم: إيمان عون. تزوّج الأوّل من الأخيرة. أقام الزوجان مسرحهما الخاصّ. اشتغل كلّ منهما على حدة واشتغلا في وحدة متكاملة يحلمان بتطوير آليّة العمل في المسرح الفلسطيني. حلم دائم، من خلال الحوار والمبارزة للقضاء على حالات التسيّب والروتين ودفع وتيرة العمل والسعي إلى تحسين الإنتاج كمًّا ونوعًا. اللافت: لا يزال المسرح في فلسطين يقدّم ما يفاجئ على صعيد الكمّ والنوع.

يصيب التعب الفلسطينيّين. يصيبهم تعب الأيّام وتعب الانقسامات والضغوط ومظاهر الافتخار القومي بما يفعله الفلسطينيّون من دون الأخذ بعين الاعتبار الأثمان الباهظة بما يحقّقه الفلسطيني في «أرض ميعاد الإسرائيلي». تعب الفلسطينيّون بلا استثناء. غير أنّهم لا يزالون يتحايلون على القوانين الإسرائيليّة. تزوّج فرنسوا أبو سالم، ابن لوران غاسبار المجري، من فلسطينيّة. أمّن زواجه إقامته. ترك فلسطين إلى فرنسا تحت ضغط الخلل والشطط في علاقة الإسرائيلي بالفلسطيني ومناصري القضيّة الفلسطينيّة. تابع أبحاثه في فرنسا على نصّ تاريخي بديع: «جلجامش». قدّم فرنسوا أبو سالم «جلجامش» في ثلاثة معابر جماليّة. بقي النصّ فوق فنّ الإخراج. لام المشاهدون والنقّاد ما شاهدوه. لم يتراجع فرنسوا أبو سالم عن أحلامه. لم يستسلم. لم يستكن إلى شروط العروض القاهرة، لأنّه لم يكرّر نجاحاته في تجربته التغريبيّة في «محجوب محجوب» و«جليلي يا علي». حيث حطّت المسرحيّات هذه في كلّ مطارات العالم تقريبًا. أصيب فرنسوا أبو سالم، بانهيار عصبي إثر فشل عروضه الثلاثة لـ «جلجامش» بعد أن اضطرّ إلى بيع منزله في فرنسا بهدف دفع

ليس قليلاً ما قدّمته مديريّة المسارح والموسيقى في العام 2010. إلاّ أنّها عروض أوقات. توصيف قاسٍ. ولو وافق عليه الكثيرون، بمن فيهم العاملون في المديرية.

حفل العام 2010 بالجماليّات البصريّة العاديّة والمستفزّة.. لم تعد التجربة المسرحيّة واقفة على قدم واحدة. طوّرت التجارب الفلسطينيّة حضورها في عروضها القائمة على فتنة المشهديّة البصريّة.

مخصّصات الممثّلين والتقنيّين العاملين معه هناك. لم يجرّده ذلك من طموحه المعاند. ذلك: أنّه حين حطّ في بيت رفيقه عامر خليل في الضفّة الغربيّة، فتح شنطة سفره عن ألواح معدنيّة وبلاستيكيّة وخيطان وألوان. أدرك عامر أنّ في جعبة فرنسوا مشروعه الجديد. غير أنّه لم يدرك أنّ «جلجامش» هي المشروع الجديد بآليّة مختلفة. قائمة على دراسة جادّة لحضور الدمى في المسرح. قدّمت «جلجامش» بحضور شخصين اثنين (فرنسوا أبو سالم وعامر خليل) مع عشرات الدمى. صنع أبو سالم الدمى كلّها وبنى الحكاية على رفض عامر مشاركته اللعب في «جلجامش». ولد المسرحي شكله الجديد بعدم إثارة الفتنة. استعمل الإثارة في صالح العمل. استعمل رفض صديقه في صياغة نصّه الجديد.

آخر أعمال أبو سالم المسرحيّة

«أوبو ملكًا في سوق اللحّامين» آخر أعماله المسرحيّة. قدّم فرنسوا أبو سالم نصّ الفريد جاري برؤيته الخاصّة. ممثّلان على خشبة المسرح. اختصر المسرحي ورشته بممثّلين على خشبة المسرح في العام 2010. استنبط شكله الجديد من روح مسرح جاري. نقل خيره وبركته من التغريب إلى الرمزيّة. عاد إلى القرن التاسع عشر (1873 - 1907). اختار نصًّا من نصوص الشرارات والشلالات المضيئة التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين. عجن الرمزيّة بالعبث. أخذ الرمزيّة في مصوغ ساخر قرّبه من العبث. وُجد عبث مسرحيّة جاري في مسرحيّة فرنسوا أبو سالم. يفتح العبث هذا الباب واسعًا أمام حضور الدادائيّة والسورياليّة والقسوة. أثر جاري على أرتو. هكذا: وجد المشاهد «أرتو» على منصّة «أوبو ملكًا في سوق اللحّامين» بقسوته. قسوة - انعكاس لتيّارات فلسفيّة سادت أوائل القرن العشرين في تأكيد دور الثورات الفكريّة على النظم المعرفيّة السابقة ودور النهوض الاقتصادي في الاكتشافات العلميّة وتوسيع طرق التجارة والصناعة ونهوض طبقات اجتماعيّة جديدة كالطبقة الوسطى. وتهيئة العالم لحروب إقليميّة. مسرحيّة صادمة. بيد أنّ «أوبو لوروا في سوق اللحامين» هزّت حضوره المسرحي، لأنّ تجربته راحت تتضاءل بتدرّج سريع. غابت الروح الجماعيّة في المسرح. أكّد ذلك أنّ روح الجماعة فيها لم تعد قطار الفرقة الأساسي. انتهت فرقة الحكواتي. انتهت الأحلام المحرّضة على التغيير المسرحي. انتهت الجماعة إلى عنصرين اثنين على خشبة «أوبو». فرنسوا أبو سالم وأدهم نعمان. بدا المسرح وكأنّه احتاج إلى تغيير وجهه وآليّة عمله، حتى يواكب الأحاسيس الجديدة المرافقة للواقع الجديد اليائس المنكسر، إذ ما تذكّرنا انهيار فرنسوا أبو سالم العصبي إثر تقديمه «جلجامش» في ثلاثة مقتربات جماليّة غير ناجحة البتّة. وإذا ما عطفنا الأوضاع الفلسطينيّة العاصفة على ثقافة وحضور الجماعة وقوّتها. بقيت الخبرة. وهي خبرة كافية للانتقال من نظام الورشة الجماعيّة بالروح الجماعيّة إلى نظام آخر يراوح بين المونودراما أو العمل الثنائي. أضحى فرنسوا أبو سالم صاحب بيانين متناقضين في تجربة واحدة. لأنّ أبا سالم لا يزال يقدّم تجاربه تحت اسم الحكواتي بلا الأسماء السابقة. بالأخصّ جاكي لوبيك وإدوار المعلّم وإيمان عون وعامر خليل وعدنان طرابيشي ومحمّد محاميد وغيرهم. لا تزال الأماني العربيّة بالكرامة والحرّيّة والعدالة الاجتماعيّة تتضاءل يومًا بعد يوم، بسبب الصراعات السياسيّة والاصطفافات الحادّة. ما شهدته وما تشهده فلسطين نموذج ساطع. لذا: تصدّت «أوبو» لـ «قسوة الخلافات الفلسطينيّة والاحترابات الفلسطينيّة». أطلقت المقاومة الفلسطينيّة شعارات عريضة سادت بها الأرض العربيّة. تعلّق الناس بها وصدّقوها وعلّقوا أمانيهم على مشاجب

> قدّم فرنسوا أبو سالم نصّ الفريد جاري "أوبو ملكًا في سوق اللحّامين" برؤيته الخاصّة في العام 2010. وتصدّت «أوبو» لـ«قسوة الخلافات الفلسطينيّة والاحترابات الفلسطينيّة».



الإيمان العميق بها. غير أنّ الثورة انتهت بالناس إلى عكس شعاراتها. تفتّت الشعور القومي في فلسطين، بحيث أضحى ما تبقّى من فلسطين مقسومًا بين «السلطة الوطنيّة الفلسطينيّة» و«حركة حماس». اختفى الشعور القومي تحت أطباق التمزّق. وصل الفلسطيني إلى مرحلة من اللامبالاة الهائلة أمام الأشياء الخطيرة في فلسطين. لم يبقَ من التجربة إلاّ حرفيّة التجربة وآخر شذرات الروح لدى مواطن فلسطيني نسي نفسه في حقبة أو مرحلة ماضية. أو لدى مسرحي فلسطيني لا يريد أن يخلع جلده أمام المتغيّرات الضارّة على كامل التراب الفلسطيني. لا مسرح في غزّة. قدّمت آخر مسرحيّة في القطاع في العام 2008. قدّمت المسرحيّة هذه قُبيل العدوان الإسرائيلي الأخير. لم ينسَ الغزّاويّون ولا أهل الضفّة الغربيّة اسم المسرحيّة، لأنّها الأخيرة في أجندة مسرحيّي القطاع. اسمها لا يزال يتردّد في آذانهم: «فيلم سينما». أصبح المسرح في غزّة ذكريات. نوع مسرحي حمل هموم الدفاع عن أمان ثبُت أنّه غير قابلة للتحقّق. نوع حالم بالسماء من دون تملّك قدرة أن يثبت على أرض الواقع.

لن يدهش هذا أحدًا. لأنّ غزّة عرفت بوهج عالمها السياسي وعالمها النقابي المقاوم. غير أنّها لم تُعرف بوهج عالمها الثقافي والاجتماعي والاقتصادي. ذلك أنّ القطاع أشبه بفرس يسرجه العالم بسروج مختلفة، حتى تجرّ عربات تاريخيّة شباب وشؤون المرحلة ذات الانقلابات المدوّية. لن يدهش هذا أحدًا. دهش الكثيرون وهم يتابعون رؤوس الغنم في حقل فرنسوا أبو سالم الخصيب على خشبة مسرحه الجديدة. رؤوس أغنام حقيقيّة مذبوحة ورؤوس أغنام مصنّعة. أكل فرنسوا كبدة الخروف النيئة مباشرة أمام الجمهور. سالت الدماء بين أصابعه كرواية حرّة في مجتمع لا يزال ضدّ الأسر وضدّ العصبيّات المنغلقة. ليست هذه أهمّ مسرحيّاته. ليست هذه أجرأ مسرحيّاته. ردّ بعض المشاهدين ما شاهده على المنصّة إلى حالته العصبيّة. في حين ردّه بعض آخر إلى حضور أرتو وقسوته في نصّ ألفريد جاري. ما لم يحظ عند فرنسوا أبو سالم بمكانة أثيرة أو واسعة في الأزمنة الماضية.

لا شيء في غزة

لا شيء في غزّة، في مقابل تيّارات مسرحيّة كثيرة في الضفّة الغربيّة. تروي إيمان عون أنّ غزّة صحراء مترامية أمام المسرح والمسرحيّين. لعبت «عشتار» في غزّة العام 2010. أخذت «مونولوغات غزّة» إلى غزّة. تقوم المؤسّسة في رام الله. وهي تتخطّى موقعها الجغرافي بأحلامها وطموحاتها. أحلام الإجابة عن أسئلة محيّرة وأسئلة غير محيّرة. رفعت تجربة «عشتار» الأطفال الفلسطينيّين في غزّة إلى مدارج القوّة عبر استعمال تأليفاتهم المسرحيّة المتساوقة في القوّة والنصاعة مع كبريات النصوص العربيّة والعالميّة على صعيد الروح التعبيريّة. كتب أطفال غزّاويّون مونولوغاتهم الخاصّة بالحرب على غزّة بتعمّق في المادّة المحبوكة على الوضع والمحبوكة بالوضع. أنتجت «مونولوغات غزّة» العام 2010. دارت مونولوغات الأطفال الغزّاويّين في العالم، حتى وصلت إلى الأمم المتّحدة في عرض استثنائي. نقلت التجربة الصوت الجماعي إلى آذان صانعي القرار في العالم. رفع الأطفال الغزّاويّون صوتهم الموحّد بالصوت المسرحي أمام ممثّلي الأمم المتّحدة يوم 29/11/2010 في اليوم المخصّص للتضامن مع الشعب الفلسطيني وقضاياه العادلة بعد جولة طويلة في العالم. أعطت «مونولوغات غزّة» فرصة كاملة للأطفال للكلام على تجاربهم الصادمة والمؤلمة المراوحة بين فقدان أقارب أو أصدقاء أو أحد ما أو أعزّاء أو الإصابة المباشرة أو التعرّض للقصف بالصواريخ من الطائرات والدبّابات بتهديد الحياة الشخصيّة.

لا شيء في غزّة، في مقابل تيّارات مسرحيّة كثيرة في الضفّة الغربيّة. غزّة صحراء مترامية أمام المسرح والمسرحيّين.

الإبداع

أو التعرّض إلى قصف مناطق سكناهم من قبل قوّات الاحتلال الإسرائيليّة. عرض بجانب نفسي علاجي. ذاك: أهمّ أهداف «مونولوغات غزّة». لم يرو شباب وشابّات من غزّة قصصهم الذاتيّة من الحرب والحصار فقط، بل أنجزوا برنامج تدريب مسرحي مبنيّ على تقنيّات مسرح المضطهدين، بالكتابة الإبداعية الهادفة إلى الحدّ من آثار الصدمات النفسيّة في زمن الحرب. عرّف المدرّبون المدرَّبين الصغار - بورشة التدريب - إلى أوغيتسوبوال مؤسّس المدرسة المسرحيّة هذه، بهدف التغيير إيمانًا منه بأهمّيّة المسرح في علاج المشكلات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والنفسيّة. تعلّم المعلّمون في التجربة وعلّموا.

مونولوغات غزّة

أنتجت «مونولوغات غزّة» العام 2010. دارت مونولوغات الأطفال الغزّاويّين في العالم، حتى وصلت إلى الأمم المتّحدة في عرض استثنائي.

عاد أبو علي ياسين من «فيلم سينمائي» في غزّة إلى «مونولوغات غزّة». لعب دور مدرّب الفريق، تحت إشراف المديرة الفنّيّة إيمان عون. ابنة تجربة الحكواتي تقود تجربة خارج الحكواتي. في حين يستمرّ مؤسّس تجربة الحكواتي في كتابة خياراته الفنّيّة والفكريّة والدراميّة بين تطرّف موقف ورحابة مفهوم. لا تزال التجربة إذن محور النهوض المسرحي في الضفّة الغربيّة في أفعال سريعة دالّة. أسئلة التجربة الفلسطينيّة متلاحقة بالمعنى هذا. لا هدوء أمام مكانة. ولا مكانة أمام قضيّة، لا مكانة أمام حياة مهدّدة. لن يشفي المسرح الفلسطيني غليل أحد قبل أن يشفي غليل أبطاله. أبطال مغلولون. أبطال مقتولون مثل جوليانو خميس مير. قتل المسرحي عند باب مسرحه. مسرحي نشط نافخ في الطيب. لم يتصدّر الرجل الأمراء في صحن الجامع الأعظم في غرناطة. لم يهتمّ بالفتاوى، لأنّه لم ينتبه إليها. وجد قيامته في الإثناء على تجارب الشباب وتميّزهم بالرواية. أخرج جوليانو ميرخميس الكثير والنادر بروًى واسعة في عالم الاجتماع السياسي.

وجد الرجل عند باب مسرحه يتخبّط كسمكة في مياه ضحلة آسنة. «ردّ آخرون» بقتله. قتلوه ردًّا على حال حراكه المضيئة وغليانه المشعّة. لم يضع على عينيه عصابة تعميه. لم يراع إلاّ الصدق في الاختيار من دون انكسار للآخر. رحل جوليانو خميس مير بين مسرحيّتين خاصّتين به. أوّلاً: «العذراء والموت». ثانيًا: «الكراسي». نصّ تشيلي. ثم: نصّ فرنسي. نصّ واقعي. وآخر عبثي. مات جوليانو خميس مير بعبث العابثين على أرض فلسطين. انتقائي. فرض على الهاجس الآني هواجسه الفكريّة والجماليّة. استدعت الهواجس هذه قضايا راهنة وملحّة أملت عليه إحساسه بالوجود في مجتمع معيّن يتمتّع بمواقف إزاء ما يحيط به.

استشهاد جوليانو خميس مير في الضفّة الغربيّة كاستشهاد الناشط الإيطالي في غزّة. إنّهما قتيلا فتاوى جماعات متطرّفة ضدّ فلسطين. عمل جوليانو خميس مير في المسرح الفلسطيني، ليس عملاً على نظريّة اجتماعيّة سياسيّة أو على خطأ نظريّة سياسيّة - اجتماعيّة. إنّه عمل على علم الاختلاف السياسي. لأنّ الرواية في المسرح حديث ثابت. حديث مثبت. جوليانو خميس مير راو أوّلاً. ثم: صاحب حديث ثابت. ثم: صاحب حديث مثبت. لن تقمع الصفات هذه دفعة واحدة في رجل صاحب حلم ومنهج وصاحب انتماء أكيد. لأنّه ابن حضارة والده الفلسطيني وأمّه اليهوديّة - الفلسطينيّة الأشدّ تعلّقًا بفلسطين والفلسطينيّين أكثر بكثير من الكثير الكثير من الفلسطينيّين أنفسهم. لم يسرّب الرجل إلى أرض فلسطين. إنّه فلسطينيّ بالولادة. فلسطينيّ ابن فلسطينيّ. اشتغل المسرحيّ على نصوص مشارق الأرض ومغاربها. لم يخش شيئًا إلاّ زوال الجذع المرئي للمسرح. لأن المشهد هو كيان المسرح. هذا في تحصيل الحاصل. دارت كلّ نصوص خياراته حول طبيعة الإنسان الفلسطيني في



أنصابه المتلاحقة. سواء بالطرق المباشرة أم بالطرق غير المباشرة. «العذراء والموت» نصّ معروف عن الاعتقال والاغتصاب والثأر. «الكراسي» نصّ معروف. نصّ **يوجين يونسكو**. نصّ من مسرح اللامعقول. أو مسرح العبث. نصّ عن زوجين. يمضي الزوجان عقودًا من الزمن معًا (تروي المسرحيّة حكاية جوليانو نفسه، حكاية أمّه وأبيه. فلسطيني ويهوديّة في فلسطين المحتلّة. علمت أمّه الكثير من الفلسطيني في مخيّم جنين. أصبح بعضهم في مراكز عالية، في حين نفّذ البعض الآخر عمليّات انتحاريّة برّرتها اليهوديّة بقمع السلطات الإسرائيليّة للفلسطينيّين ومحاولات إلغائهم). يمضي الزوجان عقودًا من الزمن معًا. تعرّفا إلى بعضيهما، إلى درجة أنّه لم يبق أيّ شيء خافيًا على أحدهما في ما يخصّ الآخر. وجد الزوجان طريقة لقتل الملل وقتل العزلة: تخيّل زوّار غير واقعيّين. خيار الزوجين النهائي صاعق: الانتحار. إنّه أعظم قرار. تقرير مصير إلى عالم آخر أكثر سعادة. مسرحيّة عن الريبة وقلّة الثقة «وفرائس الشرّ» بحسب **يونسكو**. **جورج إبراهيم ونسرين فاعور** على الخشبة. معهما **إلياس نقولا**. أجواء من السورياليّة فوق منصّة أخضعها **جوليانو مير خميس** إلى منطقة الأحلام والكوابيس والجنس (معادل الموت).

قدّمت «الكراسي» على مسرح وسينماتيك القصبة في رام الله. لا تعني قلّة الشخصيّات في «الكراسي» انقياد الإخراج إلى الإبداع الخجول. بالعكس. بل الاشتغال على تراكم الخبرات، باختيار «النصوص الاقتصاديّة» أو المقتصدة. نصوص بشخصيّات قليلة. إنّه هواء المسرح الفلسطيني الجديد وسط الأزمات الموجزة والمطوّلة. إنّه معبر المسرح الفلسطيني إلى الدقّة والتعدّد. مسرح هذا الحيرة. عند **فرنسوا أبو سالم**: زكّت التجربة المونودراما أو مسرحيّات الممثّل الواحد ومقابله. عند **جوليانو خميس مير**: زكّت التجربة مسرحيّات الصنف الاقتصادي، باختيار نصوص بشخصيّات قليلة. عند **المسرح الوطني الفلسطيني - الحكواتي**: قدّمت «نصّ كيس رصاص» في القدس العام 2010 كعلامة بارزة في تجربة ما ارتضت إلاّ الشغل على خيال الظلّ. تأليف: **كامل الباشا**. تصميم وإخراج: **عبد السلام عبده**. تمثيل وغناء **ريم تلحمي ورجائي صندوقة وعامر الأشهب وعبد السلام عبده**. إنتاج **المسرح الوطني الفلسطيني - الحكواتي** بدعم من **مؤسّسة عبد المحسن القطّان** في إطار برنامج دعم الثقافة والفنون المموّل من **مؤسّسة فورد**. تلعب الأخيرة دورًا بارزًا في المجال هذا. وهو دور لا يبتغي صحبة المسرحيّين، قدر ما يمتلك أسئلته الخاصّة وإجاباته الخاصّة. وهي لا تؤدّي إلاّ إلى لغة متعثّرة لدى المبدع الفلسطيني والعربي، بتنازلات المسرحي هذا تحت وطأة الوضع الاقتصادي والطلب الاقتصادي المقنّع.

هذه قضيّة. ثمّة قضيّة أخرى هي قضيّة المسرح الوطني الفلسطيني. اسم معطوف على اسم آخر: الحكواتي. لا علاقة للأول بالثاني. أوّلاً: هناك «نص كيس رصاص». حفاظ على التراث، بذا يصدر مدير عام المسرح الوطني الفلسطيني **جمال غوشة** كلمته في البروشير الخاصّ بالمسرحيّة. تخصّص المخرج **عبد السلام عبده** في مسرح الدمى. أتقن - من خلال ذلك - أهميّة إحياء مسرح خيال الظلّ من جديد. قام بتجميع العديد من الكتب والمراجع، لكي تنفّذ التجربة بشكل صحيح. أيقن الأهميّة البالغة في إعادة إحياء مسرح خيال الظلّ بلقائه بالفنّان التركي **جانكيز أوزيك** في مؤتمر لصانعي الدمى في مدينة **ليون** في **فرنسا**. طرح **عبد السلام عبده** فكرة كتابة نصّ على **كامل الباشا**. وجد أنّ كتاباته تناسب مسرح خيال الظلّ، بعد أن كتب «جديدون والغولة» (بمشاركة «مسرح الرواة» الفلسطيني) و«ديك الجنّ». تتحسّس المسرحيّة صورة المستقبل من خلال الماضي.

تجلّى هواء المسرح الفلسطيني الجديد وسط الأزمات الموجزة والمطوّلة، بالعبور إلى الدقّة والتعدّد. بحيث زكّت التجربة المونودراما أو مسرحيّات الممثّل الواحد ومقابله عند فرنسوا أبو سالم. وزكّت التجربة مسرحيّات الصنف الاقتصادي عند جوليانو خميس مير، باختيار نصوص بشخصيّات قليلة.

الإبداع

تفتتح كاميليا (ريم تلحمي) مقهى حجي صالح، الحكواتي المخايل المستشهد في معركة القسطل الشهيرة. ترك الرجل وراءه ميراثًا عظيمًا تريد كاميليا إحياءه من جديد، بعد أربعين عامًا على رحيل المخايل، بمساعدة ابن حارتها عبوده (عبد السلام عبده) وبطليّ مسرح خيال الظلّ كراكوز وعيواظ. جاء عبد القادر الحسيني إلى سورية لكي يستعين بالزعامة العربيّة. هناك: اعتذروا عن تلبية طلباته. هناك، منحوه: نصف كيس رصاص. عندها: توجّه إلى القدس. ثم: توجّه عبد القادر الحسيني إلى القسطل. دخلها ظهيرة السابع من نيسان. عندها: عمد على الفور إلى إعادة تنظيم صفوف المجاهدين. عيّن في الميمنة (الجهة الشرقيّة) المجاهد حافظ بركات. عيّن في الميسرة (الجهة الغربيّة) الشيخ هارون بن جازي. في القلب: فصيلتان بقيادة إبراهيم أبو دية. بقيت القيادة في يد الحسيني مع فصيلي إسناد قادهما كلّ من عبد الله العمري وعلي الموسوس. بدأ الهجوم وفق الترتيب هذا. إذّاك: استطاعت قوّات القلب اكتساح مواقع العدوّ واستحكاماته الأماميّة. غير أنّ التقدّم بقي صعبًا بسبب قلّة الذخيرة. أصيب إبراهيم أبو ديه مع ستّة عشر من رجاله بجراح. هنا: اندفع عبد القادر الحسيني لإنقاذ الموقف باقتحام القرية مع عدد من المجاهدين تحت وابل من نيران الصهاينة. بطلوع فجر الثامن من نيسان، وقع عبد القادر - ومن معه - في طوق أحكمه الصهاينة عليهم، ما أدّى إلى استشهاده. أثر ذلك: اندفعت نجدات كبيرة إلى القسطل، من بينها حرّاس الحرم القدسي الشريف، بيد أنّ النجدات هذه جاءت غير منظمة.

في المسرح الوطني الفلسطيني - الحكواتي: قدّم «نصّ كيس رصاص» في القدس العام 2010 كعلامة بارزة في تجربة ما ارتضت إلا الشغل على خيال الظلّ.

أشكال وألوان

دمى وخيال ظلّ ومونودرامات وثنائيّات مسرحيّة وعبث ولا معقول ومسرح واقع وتغريب بحدود قليلة وتجربة إنماء مسرحي مع أطفال غزّة في «مونولوغات غزّة». هذا ليس بسيطًا. بالأخصّ: بعد الكساد والانطباع بأنّ الفلسطيني في الضفّة الغربيّة يجلس ويمشي فقط. غالبًا ما وقع التصوّر بأنّ المسرحي الفلسطيني في وضعيّة جلوس بوذيّة. إنّه أشبه ببوذا بجلسته الأبديّة. أي في وضعيّة التربّع الهندي، أو شيء شبيه بذلك. لا يقلّد حدًّا. لا أحد هنا. لطالما جرى التصوّر أنّ الجميع يجلس بطريقة واحدة. وأنّ الجميع يمشي بطريقة واحدة. وأن لا وقت أمام الفلسطيني إلاّ لتأمين حاجيّاته اليوميّة ويوميّاته في بنيتها المتداولة. الأجساد غير محبوسة. المخيّلة غير محبوسة، لم تأكل الطقوس الدينيّة المدن والقرى الفلسطينيّة. لم تأكل الأصوليّة الدينيّة الفلسطيني، ولو أنّها استعملت كأداة سيادة على كلّ أدوات وأشكال التعبير. سيطرت الروح الأصوليّة على بعض أجزاء الفضاء الفلسطيني. حسم الأمر في غزّة. لم يحسم بعد في الضفّة الغربيّة، طالما أنّ الأصوليّة تجسّدت في ردود فعل مباغتة، واجهها الفلسطيني بروح المقاتل الياباني أو الساموراي. نتج عن ذلك وضعيّات جديدة. وضعيّة التوجّس والخوف أوّلاً. وضعيّة المبارزة ثانيًا. يروي المسرحيّون الفلسطينيّون حكايات وحكايات عن تأثير الحركة الأصوليّة - الحركات - على المجال الواسع للفنون. يستند الفلسطينيّون إلى ضرب أمثلة عمليّة على نظرة الأصولي إلى المسرحيّات الفلسطينيّة. روى عامر خليل (لقاء شخصي) أنّه في أثناء تقديمه مسرحيّة «عيد قنديل»، وهي تروي سيرته الذاتيّة، لاحظ نظرات فتاة مريبة وغريبة في وسط جمهور - مدرسي (المدرسة حيث يعرض). لم ترفع نظراتها عنه. غير أنّه استمرّ في تقديم عرضه. صباح اليوم التالي وجد مديرة المدرسة - حيث يقدّم «عيد قنديل» - في انتظاره. قدّمت إليه باقة ورد. ثم اعتذرت عن إكمال العروض المقرّرة للمسرحيّة. ما أعطت أيّ سبب. اعتذرت ونقطة على آخر سطر الكلام. اكتشف عامر خليل أنّ الفتاة صاحبة



النظرات الغريبة. ليست إلاّ ابنة إمام الجامع القريب. هكذا: سمع المسرحي اسمه في مكبّرات صوت مآذن الجوامع تهدر دمه بسبب إشارته إلى نشوئه في بيئة مسيحيّة - هو المسلم - وإلى خوفه من صورة الكعبة على السجّادة في ليالي طفولته البعيدة. اضطرّ عامر خليل إلى تحاشي نتائج فتوى إهدار الدم بوقوع حوادث أو وقوع فوضى في عروضه الجديدة، اضطرّ إلى تحاشي ذلك بقصد الرئيس الفلسطيني ياسر عرفات. أخبره بما حدث له. بعدها: تكفّل عرفات بالباقي.

المسرح عند الآخر غير مهمّ كما هو مهمّ عند المسرحي. إنّه شيء يستغنى عنه. بل: الاستغناء عنه أجدى. بل: العمل في المسرح نوع من أنواع الانفصام. لحظة يستحيل القول فيها بأهميّة المسرحي أو أهميّة المسرح. ينوجد المسرح لدى الآخر بفتور أو ببرود. تسقط لديه حالات التلقّي الجزئي أو الكامل. يُتلقّى المسرح - لدى جزء من الجمهور الفلسطيني - على أساس الأفكار المسبقة منه. انقسام بين الفكر والعقل في لحظة التحام بالفعل. يروي عامر خليل أنّه تعرّض إلى نتائج ثقافة بيئة الأفعال المرئيّة. تعرّض فجأة. لأن لا شيء أوحى بذلك. لا النصّ ولا الإخراج ولا الأداء. قدّم نصّاً بلا لون بشرة. لا بشرة سوداء ولا بشرة بيضاء. فجأة: أحسّ بأنّه هندي أحمر في وسط أميركي أبيض. إذ هاجمه أحد الملثّمين بسكّين وهو على خشبة المسرح يقدّم مسرحيّة «نصّ من كافكا». أخذ «تقرير إلى الأكاديميّة». ترجمه ثم اقتبسه، ثم قدّمه. يروي: لم أسلم من الحادثة. يروي: أدخلني ذلك إلى المستشفى. بقيت في المستشفى فترة طويلة. لم أتعافَ حين خرجت منها. كلّ ما حاولته: توطيد العلاقة بالجمهور. توطيد العلاقة بالناس. قسوة المهاجم الملثّم بقوّة مسرحيّة. بقوّة مسرحيّة «العذراء والموت» لجوليانو ميرخميس. لعبت المسرحيّة في «مسرح الميدان» في حيفا. مسرحيّة قويّة بحسب إيمان عون. عند أهل «مسرح الميدان» مهمّة محدّدة. يروي عامر خليل: يتمتّع «مسرح الميدان» بمهمّة عالية القيمة: ربط المسرحيّين الفلسطينيين بعضهم بالبعض الآخر. وبما أنّ الكلام كلام مسارح، يجدر ذكر أنّ مسرح الحكواتي على واجهة المسرح الوطني الفلسطيني ليس إلاّ تيترًا من دون خلفيّة ومن دون تأثير في فضاء من الانكشاف الكامل. يحدث هذا فرقًا كبيرًا، بحسب المسرحيّين الفلسطينيين العائشين في رعب الانقسام الفلسطيني (جرى توقيع ورقة التفاهم الفلسطيني بين فتح وحماس في القاهرة أثناء الكتابة في أوائل شهر أيّار 2011).

أن يستمرّ المسرح الفلسطيني معجزة. اعتمد المسرحي الفلسطيني على قوّة اليأس، لكي يصوغ من القوّة هذه حياته المستقبليّة. لكي يصوغ من القوّة هذه صورة مستقبله. انفرطت تجربة الحكواتي. هذا صحيح. لم يشكّل هذا فجوة. لم تتّسع الفجوة في انفجار الحكواتي. أدخل الانفجار الكثيرين إلى عصورهم. لم تعد التجربة إلى الصفر. أخذت الكثير من أبطالها إلى أحضارهم وأسفارهم الخاصّة بخبرات مجموعة في حقائب ظهر، لم يلحظها أحد وهي تنشدّ على ظهورهم. سافر فرنسوا أبو سالم. ثم: عاد. عاد بخساراته وخيباته إلى الأرض المهدّدة بالخسران الدائم. انطلق الآخرون من قاعدة الصفر. لم ينطلقوا من الصفر، بل من قاعدة الصفر. ثمّة فروق هائلة بين الصفر وقاعدته. بين قاعدة الصفر والصفر. الصفر هو الصفر. القاعدة رمز التجدّد الدائم. رمز التجدّد المستمرّ ولو من حفر ضيّق المساحة أو عريض المساحة. الأهمّ: أنّ المسرحيّين الفلسطينيّين لم يعادوا أنفسهم، حين وقع العداء بين الفلسطينيّين. يروي عامر خليل قصّة المسرح الوطني الفلسطيني - الحكواتي بصوت خفيض. بصوت تواضع لن يسعه عالم كامل. إنّه رفيق إيمان عون في زيارة إلى الشارقة بهدف المشاركة في لقاء حول الاستراتيجيّة في المسرح والتنمية في المسرح. مسرح الحكواتي

لم تأكل الأصوليّة الدينيّة الفلسطيني، ولو أنّها استعملت كأداة سيادة على كلّ أدوات التعبير وأشكاله. سيطرت الروح الأصوليّة على بعض أجزاء الفضاء الفلسطيني. حسم الأمر في غزّة. لم يحسم بعد في الضفّة الغربيّة.

أن يستمرّ المسرح الفلسطيني معجزة. اعتمد المسرحي الفلسطيني على قوّة اليأس، لكي يصوغ من القوّة هذه حياته المستقبليّة. لكي يصوغ من القوّة هذه صورة مستقبله. انفرطت تجربة الحكواتي، لكن لم يشكّل الأمر فجوة. ولم تتّسع الفجوة في انفجار الحكواتي.

ليس عمارة. يفوق مسرح الحكواتي مصطلحات الفعل المعماري. مسرح الحكواتي دنيا. مسرح الحكواتي كون. إنّه سينما عتيقة.

كلما عنّ للإسرائيليين تحويل حياة الفلسطينيّين إلى حياة رتيبة وبطيئة، هاجموا مسرح الحكواتي واقتادوا عناصر التجربة إلى سجن المسكوبيّة، قبل أن يُطلق سراحهم إلى مسرحهم من جديد. أدرك الإسرائيليّون أنّ الصالة ليست صالة، بل أنها مجال اجتماعي - سياسي - فكري. هكذا قرأوها. قرأوا كلّ ما اختبأ خلف غلافها. كلّ ما تحجبه واجهاتها. العمارة ليست فنّ العمارة هنا. ليست تعريفًا أكاديميًّا أو تعريفًا جاهزًا إلاّ للأكاديميّين المولعين بالتصميم والهندسة والتزيين والزخرفة، المنكبّين على نحت الكتل والنتوءات.

أن يستمرّ المسرح الفلسطيني معجزة. اعتمد المسرحي الفلسطيني على قوّة اليأس، لكي يصوغ من القوّة هذه حياته المستقبليّة. لكي يصوغ من القوّة هذه صورة مستقبله. انفرطت تجربة الحكواتي، لكن لم يشكّل الأمر فجوة، ولم تتّسع الفجوة في انفجار الحكواتي.

باستيلاء السلطة الوطنيّة الفلسطينيّة على مسرح الحكواتي، سقط برج التجارة في القدس الشرقيّة. ملاحظة: اختيرت صالة في القدس الشرقيّة بسبب ضمور القوّة الإسرائيليّة القانونيّة هناك. أطاحت عمليّة قتل رخيصة ومبتذلة أهداف قيام مسرح الحكواتي الأوّل. أولى الأهداف: إعلاء شأن التنوّع في مأزق اليأس المقيم في إعلان دولة علمانيّة في فلسطين. دولة الجماعات والأقوام والأطياف والشرائح المتنوّعة. لن تظفر فلسطين بمسرح كمسرح الحكواتي. هذه خسارة أكيدة، ولو أنّ فرنسوا أبو سالم لا يزال يقدّم مونودراماته أو مسرحيّاته باسم «الحكواتي». تخلّصت السلطة الفلسطينيّة من أسطورة المسرح بضربة واحدة. بدل أنّ تعزّز الأسطورة بغير القتل. هذا دأب الفلسطيني. هذا دأب العرب.

نموذج إشكالي

أحد الأسماء البارزة في المسرح الفلسطيني المعاصر: جورج إبراهيم خوري. ناشط في المهرجانات المسرحيّة العربيّة والغربيّة. إنه نموذج إشكالي. لا تخفى أبحاثه الأساسيّة نشاطاته كما لا تخفى الأسئلة الدائرة حول سلوكه ومساره ومسار علاقته بالسلطات. يروي بعض المسرحيّين الفلسطينيّين أنّ لا محرمة لديه، طالما أنّه يريد أن يغذّي مسرحه. «مسرح سينماتيك القصبة». خمس وثلاثون سنة تحت الضوء. هذا زمن يحسب مضاعفًا أو مضروبًا بثلاثة وسط الاحتلال الإسرائيلي. يقدّم مسرحه بين مسرحيّتين وثلاث مسرحيّات في العام الواحد في بلد الانتفاضات والاشتباكات والتصفيات والصدامات والأزمات الاقتصاديّة والاجتماعيّة والفكريّة. «قصص تحت الاحتلال» المسرحيّة الثانية في العام 2010 «مسرح وسينماتيك القصبة». قصص ضدّ الاحتلال. نوع من تدمير من يدمّر في فلسطين. قصص طالعة من شروط لا معزولة عن مجتمعها وسط الركام والخرائب. قصص بين أعيرة الموازين. لن تتساوى كفّة الميزان مع كفّة الميزان الأخرى في فلسطين المحتلّة. بيد أنّ محاولات المساواة هي محاولات محدودة من قوّتها وعنفها المكبوت بمواجهة العنف العلني وفاعليه. قوّة مكشوفة تجاه جرائم معلنة يتغاضى المجتمع الدولي عنها. لا يريد «مسرح القصبة» ولا المسارح الأخرى أن يركب جدران المأزق ولا ركوب اليأس المقيم. بالعكس. تريد المسارح هذه، يريد المسرحيّون أن يبدو المستقبل ماثلاً. وأن تبدو احتمالات الظفر به ماثلة بدورها. وصلت المسارح الفلسطينيّة إلى برنامج عملي. نجحت في ذلك. أنتج نجاحها التخلّص من سيطرة الحزب والجبهة والقائد والحاكم على كلّ شيء. رفعت المسارح حالات الطوارئ في عمليّة مقلوبة. لم يرفضها النظام الفلسطيني ولا النظام الإسرائيلي (يعيّر النظام العربي بحالات الطوارئ المعلنة فيه. في حين لا يأتي أحد على سيرة نظام الطوارئ في إسرائيل الساري المفعول منذ العام 1948. أي عام النكبة الفلسطينيّة باحتلال فلسطين. ليس هذا تبريرًا للنظام العربي. بل إشارة إلى الخلط والتورية بين نظام ونظام في سياسة المكيالين في الشرق الأوسط).



«قصص تحت الاحتلال» عرض مسرحي لمجموعة مختارة من عروض مسرح وسينماتيك القصبة منذ الانتفاضة الفلسطينيّة. يؤكّد عبد الجعبة المدير الفنّي في المسرح، أنّ المسرح اختار موضوع الإعلام والوضع الفلسطيني. إنّه سرد مسرحي في كيفيّة تحوّل الفلسطيني إلى خبر تتناقله وسائل الإعلام في جميع أنحاء العالم. في حين يتضمّن الخبر حيوات الفلسطينيّين ووجودهم والخطر على الحياة والوجود. عرض من أجل التأكيد على أنّ الفلسطيني بحاجة إلى حياة هي حياة أيّ فرد في أيّ دولة في العالم. حياة بضحك وأحزان وموت وحياة. حياة بلا احتلال. يشير طاقم العمل الدسم إلى نشوء طبقة حقيقيّة في المسرح الفلسطيني. طبقة المسرحيّين الفلسطينيّين المتكاثرين كلّ يوم بيومه. ذلك أنّ فريق العمل مؤلّف من نزار الزعبي للإخراج ومعاذ الجعبة للإضاءة، إلى فريق كامل من الممثّلين من أحمد أبو سلعوم إلى إسماعيل الدبّاغ وجورجينا عصفور وحسام أبو عيشة وعماد فراجي وكامل الباشا ومحمود عوض وخليفة ناطور وخالد المصوّر. تأليف جماعي. (تأسّس المسرح أوّلاً تحت اسم «فرقة الفنون المسرحيّة». بقي بالاسم ذاته حتى العام 1984، حيث تمّ تغيير الاسم إلى «مسرح الشوك». غيّرت الفرقة اسمها مرّة جديدة في العام 1986 إلى «فرقة الورشة الفنّيّة». جاء الاسم ليناسب تطلّعات الفرقة في المسرح التجريبي وإرساء أساليب فنّيّة جديدة تبني وتنبني على المعاصرة والتجديد. تمّت المباشرة العام 1989 في بناء مسرح «القصبة» وترميمه في موقعه الراهن في المدينة المقدّسة، حتى يعنى بأغراض العروض المسرحيّة المختارة. وحتى يتحوّل إلى مساحة عرض دائم للفنون التشكيليّة. ولكي يضحي ملتقى المثقّفين والفنّانين في محاضرات وندوات ومناقشات.

«قصص تحت الاحتلال» مجموعة من المشاهد المسرحيّة. أوّلاً: الهليكوبتر. ثانيًا: من قتل عبد الحسن. ثالثًا: لمن الله. رابعًا: رسالة من طفل فلسطيني في العالم. خامسًا: حقيبة سفر. سادسًا: حبّ على خطّ اليأس. شبه مشاهد مسرحيّة في توليفة بأهداف فنّيّة وسياسيّة. أن يبدأ الحدث على خشبة المسرح وأن يكتمل في الشوارع وعلى الحواجز. أو أن يبدأ في الشارع ليكتمل على الخشبة. إذ إنّ المسرح الفلسطيني لا يطرح إلاّ واقع أبناء فلسطين ولا يحاكي إلاّ واقعهم المشترك. صحيح أنّ ثمّة تضاؤل في القوّة في المبارزة مع الاحتلال الإسرائيلي، على صعيد الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. غير أن لا تضاؤل في القوّة في المسرح الفلسطيني على الصعيد هذا هنا. هذه فضيلة المسرح هذا. هذه فضيلة المسرحيّين الفلسطينيّين. إنّ جوهر الأمر هنا، أنّ المسرح لم يعد يبدع شخصيّات نموذجيّة بوجودها في الحياة الساطعة تحت الاحتلال الأشبه بالطبيعة. لذا: استمرّ الصراع مع الطبيعة. الإله تراجيديًا. لن يفتقد المسرحيّون. بحكم تطوّر الحياة. الإيمان بالتراجيديا بانتقال التراجيديا والشخصيّة النموذجيّة من الواقع إلى المسرح. انتقلت هذه لكي تستقرّ في دفاتر يوميّات الفلسطينيّين وفي أرشيفهم الإنساني. مبعث الدهشة في المسرح الفلسطيني، في أنّ المسرحيّين الفلسطينيّين لم يصغروا دوائر الصراع في يوم من الأيّام. بالعكس. أبقوا الصراع في دائرته الكبرى. لم يستبدلوا. بذلك. التراجيديا بالشجن. لم يقعوا من جرّاء ذلك. في الضياع واللاجدوى واللاأمل مع فقدان الجدوى والأمل في أوقات مديدة.

تدرك قضيّتان المسرح الفلسطيني. الاحتلال والتمويل. ينتج عن ذلك ما دفع المسرحيّين الفلسطينيّين إلى الإيمان بعظمة الإنسان وقدرته على التغيير «في ظلّ الشهيد» (عنوان آخر مسرحيّة لفرنسوا أبو سالم). يعمّم الصراع مع الاحتلال مبرّرات تدقيق العروض الفلسطينيّة في الأوضاع المأساويّة

لا يطرح المسرح الفلسطيني إلاّ واقع أبناء فلسطين ولا يحاكي إلاّ واقعهم المشترك. صحيح أنّ ثمّة تضاؤل في القوّة في المبارزة مع الاحتلال الإسرائيلي، على صعيد الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، غير أن لا تضاؤل في القوّة في المسرح الفلسطيني على هذا الصعيد. هذه فضيلة المسرح هنا.

الإبداع

الفلسطينيّة. بقوّة فلسطين أصرّوا على محاكمة قتلة آبائهم. لا سرّ وكلمة سرّ هنا. هنا: الصراع في العلن.

لا تقتصر مفكّرة العام 2010 على ما جرى ذكره. أو على ما ذكر من «أوبوا في سوق اللحّامين» إلى «نصّ كيس رصاص» وغيرها من الأعمال المسرحيّة. أبدًا. قدّم «مسرح شبر حرّ» في حيفا «أنا يوسف يا أخي». قدّم «مسرح الحرّيّة» في جنين «أليس في بلاد العجائب». قدّم «مسرح عشتار» «48 دقيقة من أجل فلسطين». عمل صامت. عمل يؤرّخ لفلسطين وناس فلسطين والصراع الفلسطيني - الإسرائيلي منذ العام 1915 وصولاً إلى بدايات التهجير. قدّمت فالنتينا **أبو عقصة** «أنا حرّة». أربع نساء فلسطينيّات في سجون الاحتلال الإسرائيلي وسط تحقيقات عنيفة ومدمّرة. صبيّتان على خشبة المسرح. إنارة لأحد العوالم المفصليّة في فلسطين. تحرّض الرغبة الشخصيّة على تنشيط رغبات التمرّد في ما هو مؤثّر في كينونة الفلسطيني وفي وضعيّتها التراتبيّة المذلّة. رسائل برقيّة كافية ووافية بحقائقها الناصعة. تخرج الرسائل هذه من العوالم السفليّة، لكي تحتلّ فضاء العالم. إنّها إرادة الصوت ومقاومته. مكاشفة ومساءلة. وتجاوز ذلك إلى نصوص مولودة جديدة، لا تفصح إلاّ عن حقيقتها العربيّة في مقابل البعد الديني للمحتلّ بفقه معاملاته وعبادته. انتقام من ذاكرة مكانيّة مخصبة بماء الفلسطينيّات وعرقهنّ ودمائهنّ في مشروع جهادي خاصّ. تدشين دائم ومستمرّ لعوالم خلافيّة، لم يعشها إلاّ الفلسطيني والفلسطينيّة. هنا: يتّصل الأوّل بالآخر. هنا: يتّصل الآخر بالأوّل. هنا: تتوهّج المأساة كما يتوهّج طفل لحظة الخروج من رحم والدته. يتجدّد انجراح السلوك. ينزف الجرح في مسيرة صاحبه الحياتيّة ذات الصلة بالآخرين. اعتراف بالألم الصادم. يصبح الشغل - تحت هذا الشرط - انتقامًا ممّن ألحق أضرارًا جسديّة وروحيّة لا تعوّض. إنّ مجرّد الإحالة إلى اللحظة الزمكانيّة هذه مكاشفة لتاريخ حسّي ضارّ. عودة إلى أرتو. عودة إلى مسرح القسوة. عودة إلى التطهّر والتطهير. عودة إلى اقتصاد المسرح وليس إلى سطوة الاقتصاد على المسرح. جملة أفكار حيويّة ذات حمولة أخلاقيّة. أهمّيّة على أهمّيّة. أهمّيّة بأهمّيّة. أنسنة مطلقة. لأنّ الأنسنة تتحمّل كلّ أشكال الغربة وكلّ المظاهر الأجنبيّة (الاحتلال) وكلّ تحدّيات الوضع البشري الواقع دائمًا تحت اختبار العنف والاضطهاد المتجدّدين باستمرار. يقينيّة غير باذخة أبدًا. ذلك أنّ الأنسنة تسمح بتقديم حال تحرّر من وطأة ثقافة مغايرة لمضمونها وتحرير رموزها الأكثر تصلّبًا في التفكير المنسوب إليها. وجعلها حداثيّة وحتى علمانيّة في مستوى التحدّيات المطروحة في كلّ لحظة. ترجمة الأنسنة - في واحدة من تعبيراتنا الصارخة - في غياب الفودفيل ومسرح القوالين ومسرح البولفار والمسارح الخفيفة الأخرى عن خريطة التجربة المسرحيّة الفلسطينيّة. ليس هذا مكسب المعاناة في الدائرة الكبرى، حيث يتمدّد حضور المحتلّ الإسرائيلي. إنّه مكسب صفعة وصفحة اللغة الإنسانيّة. الفلسطيني في فضاء تراتبي في سلم يقع باستمرار داخل اللغة الأمّ. اللغة هنا: سلوك. اللغة هنا: أشكال علاقات. اللغة هنا: انعكاس اللغة على أشكال التعبير أو في أشكال التعبير. يدفع الكلام هذا إلى التفكير بالأشكال المعمول بها في المسارح الفلسطينيّة. إذ إنّ الشكل سلاح. سلاح إدراك الموضوع بما يستحقّه الموضوع. تحضر الواقعيّة. كما يحضر التغريب. يحضر العبث. يحضر مسرح القسوة. يحاجج أبطال المسرح الفلسطيني المسرح الفلسطيني في الطريق إلى ابتداع عالم جديد. لا حضور للملحميّة، لأنّها حاضرة في الواقع، حاضرة في الحياة العامّة، حاضرة في العام الفلسطيني. لا شيء مقدّس هنا، طالما أنّ كلّ شيء يخضع إلى

قصص تحت الاحتلال» عرض مسرحي لمجموعة مختارة من عروض مسرح وسينماتيك القصبة منذ الانتفاضة الفلسطينيّة. يشير طاقم عمله الدسم إلى نشوء طبقة حقيقيّة في المسرح الفلسطيني. طبقة المسرحيّين الفلسطينيّين المتكاثرين كلّ يوم بيومه.



التجريب على مواضيع واضحة ترتبط بكينونة الفلسطيني وتمرّ بالصراع الدائم مع قوى الاحتلال. ترتبط بالقضيّة والأبعاد الإنسانيّة الخاصّة بالقضيّة الإنسانيّة. تؤكّد إيمان عون: أنّ القضيّة السياسيّة تتقاطع مع قضيّة الوجود. وجود الفلسطيني. وجودنا. مواضيع جاهزة وغير جاهزة في آن. حيث ترتبط بتجريب حضورها في الأشكال المسرحيّة. المرتبطة بدورها بتجربة حضورها. على المواضيع. أولاً: تفكير. ثانيًا: استدعاء. ثالثًا: تجريب. لم يخشَ الفلسطيني عقاب من يخالفه. جعل نساء فلسطين يراقبون الجنود وهم يقطعون ويمزّقون أطفالهنّ الرضّع. جعل رجال فلسطين يراقبون أولادهم وهم يستشهدون برصاص واضح وصريح وهم معهم. لم يخف الفلسطيني ولا الفلسطينيّة الإسرائيلي ولم يعبدوه. انتقص ذلك من هيبة الإسرائيلي، ما قوّى حضور القوى التعبيريّة للفلسطينيّين. يقرّ المسرح الفلسطيني. على ضوء ذلك. بأنّ العقل لا النشوة هو من يستطيع انتهاك الأسرار في الغرف البعيدة أو الصناديق البعيدة في الغرف القريبة. يواجه المسرح الفلسطيني جبروت الإسرائيلي بالتخطّي. بالتخطّي في المساحة. المكان. المسرح الفلسطيني مسرح مكان. مسرح واقعيّة. مسرح مالتي ميديا. غادر المسرح الفلسطيني الكلاسيكيّة. لم يعد إليها أبدًا منذ غادرها. لا سريلة. ولا واقعيّة استهلاكيّة. الأهمّ: الاشتغال على المشهد. الاشتغال على الصورة. الأهمّ: الاشتغال على الجسد. الاشتغال على الروح. غادرت التجربة الخطابة إلى الاحتراف. المسرح الفلسطيني مسرح مكان. أصبح للمكان الفلسطيني شعب المكان. المذهل أنّ فلسطين تمتلك. كجغرافيا. الكثير من الأمكنة. يفرز الواقع واقعه. يفرز الواقع القديم واقعه الجديد. المكان الفلسطيني نموذجي. تغيب البنى التحتيّة المسرحيّة. غير أنّ المسارح لا تغيب. تزدهر المسارح، كما تزدهر التجارب. تُعدّ الفرق الفاعلة بالعشرات. أبرزها: مسرح الميدان في حيفا. فرقة مسرح «بشرحيل». مركز محمود درويش في الناصرة (مسرح مجهّز بقاعة ومرافق تدريب تستقبل عروضًا فلسطينيّة وتنتج أعمالاً فلسطينيّة). مسرح أنسمبل فرينج في الناصرة. مسرح اللجون في الناصرة (أسّسه الممثّل غسّان عبّاس). مسرح حنين في الناصرة (أسّسه الفنّان لطفي نويصر). فرقة مسرح السيرة (أسّسه الفنّان راضي شحادة). أعضاء مسرح السيرة فريق مسرحي متخصّص بمسرح الدمى - الماريونيت). مسرح جوّال في سخنين. المسرح العربي في يافا. مسرح اللاز في عكّا. مسرح الحرّيّة في مخيّم جنين. مسرح عشتار في رام الله. «مسرح وسنيماتيك القصبة» في رام الله. المسرح الشعبي في مخيّم الأمعري (أسّسه الفنّان فتحي عبد الرحمن. قاعة مسرحيّة صغيرة وفريق مسرحي شبابي ينتج أعمالاً مسرحيّة مع طلبة الجامعات). فرقة مسرح سفر في رام الله. فرقة مسرح الطنطورة في رام الله (أسّسه نضال الخطيب). مسرح صندوق العجب في رام الله (أسّسه عادل الترتير). المسرح الوطني الفلسطيني في القدس. مسرح سنابل في القدس (أسّسه الفنّان أحمد أبو سلعوم). فرقة مسرح القافلة في القدس (أسّسه الفنّان عماد متولي) فرقة مسرح الرواة في القدس (أسّس الفرقة الفنّان إسماعيل الدبّاغ). فرقة مسرح عنّاد بيت جالا (أسّسها الفنّانان خالد المصود ورائدة غزالة. خاصّ بالأطفال). فريق مسرح الحارة في بيت جالا. جمعيّة الروّاد للثقافة والتدريب المسرحي في مخيّم عايدة. بيت لحم (تأسّست على يد الفنّان د. عبد الفتّاح أبو سرور). مسرح نعم في الخليل. مؤسّسة يوم المسرح في غزّة (أسّسها الفنّانون يان ويلمز وجاكي لوبيك وعامر خليل). مسرح عشتار في غزّة. إضافة إلى المسارح هذه والفرق المسرحيّة المحترفة، هناك العديد من

لا تقتصر مفكّرة العام 2010 على مسرحيات مثل «أوبوا في سوق اللحّامين» و«نصّ كيس رصاص» وغيرها. إذ قدّم «مسرح شبر حرّ» في حيفا «أنا يوسف يا أخي»، وقدّم «مسرح الحرّيّة» في جنين «أليس في بلاد العجائب»، وقدّم «مسرح عشتار» «48 دقيقة من أجل فلسطين». وقدّمت الفنّانة أبو عقصة «أنا حرّة».

الإبداع

الفرق الصغيرة والأفراد من مسرحيّين عاملين بشكل متقطّع وحرّ. تجمع كلّ هؤلاء رابطة المسرحيّين الفلسطينيّين. تأسّست في العام 1989: إطار نقابي يرعى الحركة المسرحيّة بما يمتلك من قدرات.

إعادة صياغة المدن القديمة

يحاول المسرحيّون في قراءة سريعة إعادة صياغة المدن القديمة في دور مستدام للمسرح والصالة المسرحيّة. المسارح في مقابل المباني الملوّثة والأبراج الإسرائيليّة. مدن من صنع التاريخ، تلتقي فيها عبقريّة المكان بعبقريّة طرق المواجهة. تقود الدروب. كلّ الدروب - إلى النواة: الصراع العربي - الإسرائيلي. صحيح أنّ الاهتمام المزدوج بالفنّ وبالاستعمال الفنّي في الصالة الفنّيّة يقدّم إمكانيّات لها مقياس مشترك واحد هو التقنيّة، غير أنّ تخطّي ذلك في باب الضرورة. إنه في باب تحصيل الحاصل مع الفلسطينيّين. لأنّ المسرح هنا يلبّي حاجة متأصّلة في الإنسان. وهي حاجة مركّبة، ثلاثيّة المكوّنات. الحاجة الوظيفيّة أوّلاً. ثم: الحاجة الجماليّة. ثم: الحاجة الرمزيّة. لا ينحصر البناء المسرحي في فلسطين في مفهوم الصرح. إذ يقدّم البناء المسرحي نفسه - هنا - ككوخ، كبيت، كملجأ. وكلّ ما يستعمله الناس في حياتهم اليوميّة. ما يغيظ: تجدّد المحاولات الأوروبيّة والأميركيّة لاختراق البيوت الفلسطينيّة هذه، عبر جمعيّات وهيئات ومنظّمات ومؤسّسات مدنيّة أو نصف مدنيّة. تقترح أن تساعد بالمال بطرق صاعقة: خذ. ثم: شاركنا. استدراج أكيد لتدمير البنية الفسطينيّة بالشراكة مع إسرائيليّين. بحيث تظهر الشراكة وكأنّها الوعد الوحيد بالمستقبل. الشرط: إقامة ورش مشتركة مع إسرائيليّين. الشرط: إنتاج مسرحيّات مشتركة مع الإسرائيليّين ولو بطرق كاريكاتريّة. كما حدث في الماضي، حين غطّت مؤسّسات أوروبيّة إنتاج «روميو وجولييت» لشكسبير. شرط أن يلعب فلسطيني دور روميو وأن تلعب إسرائيليّة دور جولييت. أو العكس. تسطيح كلّي وقاصم لمضامين الصراع العربي - الإسرائيلي في فلسطين. الشراكة رمز القتل. الشراكة حرب خفيّة على التجربة المسرحيّة الفلسطينيّة. الشراكة قوّة نوويّة منذورة للآخر، لا همّ لها ولا هدف إلاّ إبادة المبادرة الفلسطينيّة والخصوصيّة الفلسطينيّة والروح الفلسطينيّة النقيّة، بغير معناها النازي. الشراكة أركان حرب خفيّة، خصبة. المبدأ: شارك. مبدأ ببطانة تحول عبر المشاركة. لأنّ من يعطي لا يعطي مجّاناً. من يعطي يطلب. الأمثلة كثيرة في فلسطين وفي دول العالم العربي. الإشارة إلى دور التمويل في دول العالم العربي، إشارة إلى عنفه المستتر في فلسطين. تمنح المؤسّسات الأوروبيّة دعمها للفرق والتجارب، شرط أن تشتغل الأخيرة على ما تراه المؤسّسات مناسباً. الأشكال الشعبيّة بشكل خاصّ. إنّه سحر التدمير بدعوة المبدع العربي للعودة إلى الماضي. قتل رخيص ومبتذل.

أخذت التجارب المسرحيّة الفلسطينيّة على عاتقها تأسيس تجربة وحمايتها. رسمت منهجة بسيطة خاصّة بذلك. بنت بذلك ظاهرة الثقافة وسط الأساطير الإسرائيليّة ذات الطابع الديني. تجمع السلطات الإسرائيليّة الأحداث وتصوغ منها، الأساطير الدينيّة. يزداد خوف الفلسطيني وتزداد شجاعته في آن. ليس لديه قوى يحتمي خلفها. لذا: يحتمي بإرادة الروح، بإرادة الأرواح البشريّة.

المسرح المصري

لن تؤدّي قراءة الحياة اليوميّة في مسرح القطاع العامّ ومسرح القطاع الخاصّ إلاّ إلى نتيجة، إلاّ إلى خلاصة صاعقة: انقراض المسرح الخاصّ وفوضى القطاع العامّ. إنّهما يكمّلان تجربة المسرح في مصر. الواحد منهما ضرورة للآخر. بغضّ النظر عن التناقض المفاهيمي الواضح. يعتمد مسرح القطاع العامّ على الكلّيّة المسرحيّة. يعتمد مسرح

تحضر الواقعيّة في المسرح الفلسطيني كما يحضر التغريب. يحضر العبث. يحضر مسرح القسوة. يحاجج أبطال المسرح الفلسطيني المسرح الفلسطيني في الطريق إلى ابتداع عالم جديد. لا حضور للملحميّة، لأنّها حاضرة في الواقع، وفي الحياة العامّة، وفي العالم الفلسطيني.

المكان الفلسطيني نموذجي. تغيب البنى التحتيّة المسرحيّة. غير أنّ المسارح لا تغيب. تزدهر المسارح. كما تزدهر التجارب. تُعدّ الفرق الفاعلة بالعشرات.



القطاع الخاص على نجوم السينما والإذاعة والتلفزيون. خصال هذا غير خصال ذاك. هذا في باب الضرورة. لكلّ منهما صوته الخاصّ. يمثّل كلّ منهما ذاته بشكل مباشر، من دون رقابة على تبادل العواطف والبحث في حالات التواجد المتلازمة. الروح والجسد في القطاع العامّ. الجسد في القطاع الخاص. لن ينفي هذا مسّ تجربة القطاع الخاص بحالات إنسانيّة ونفسيّة وشخصيّة، تتمخّض من لدن التجربة الخاصّة. خسرت التجربة المصريّة حلمها وصلبها في السنوات الأخيرة. خسرت متنها. كما خسرت هيكلها. كما خسرت ملحقاتها المزيّنة والمزخرفة الوالدة لأحد فروع الإبداع. لا شيء لافتًا اليوم. لا شيء يعلّم. لا شيء يمسّ. لا شيء يُلمس. لا شيء، لا شيء، لا شيء. لا تجارب ولا مناهج ولا أصناف ولا هيئات ولا وجوه ولا هويّات ولا منصّات ولا منابر ولا إبداع ولا جماليّات. تراجعت البحوث في تجربة المسرح المصري نهائيًّا في العام 2010. يكثّف العام هذا الأعوام الماضية في التجربة. كما يشير إلى الأعوام المقبلة. فقد المسرحيّون الغريزة. قهر فقد الغريزة المسرحيّ قبل أن يقهر المسرحيّ المسرح بفقدان غريزته. يعطف على هذا الأدوار المتقدّمة الملغومة من الرقابة على المصنّفات الفنّيّة. أسهمت الرقابة في مصر - ولا تزال - في الحدّ من إمكانيّات المسرحيّين المملوكة. أطاحت بانفتاحهم على الإنسان في مصر والعالم العربي والعالم. قضيّة في غاية الخطورة، لم تدفع أحدًا إلى الانفعال في وجه الرقابة والرقيب. لا يبحث المسرحيّون عن حلول أو مخارج، بعد أن فقدوا قدراتهم وقواهم الصداميّة. أضحى حضورهم حضورًا باردًا لا روح فيه. لا يشكّ أحد بالتغيّرات في العالم. تغيّرات جذريّة. استلهمت التجارب حضورها وحدودها المفتوحة من الحراك العالمي الكثيف - المنفتح - في العالم. نهضة وقوى استقلال وحركات تحرّر وأفكار وصراع أفكار وأيديولوجيّات. اليوم: لا شيء. الآن: لا شيء. لا أفكار ولا صراع أفكار ولا صراع إيديولوجيّات مع انهيار الاتّحاد السوفياتي. أضحى العالم - بانهيار الاتّحاد - برأس واحد. بداية جديدة من دون مفاعيل رجعيّة. حيث إنّ صدمة انهيار القطب الآخر في العالم، دفعت الكثيرين إلى الاستسلام والإحباط وما شابه. لا طروحات جديدة. أضحى «الجديد» هو السائد. وحين ساد استعمل في سيادته على الفضاء، أصبح «السائد» قديم التجربة. حال دنيا. ثم تجاوز الجديد. وقع التجاوز. ثم، مذاك: انقطعت الأوصال بين المسرحي وبين مفاهيم التجديد والتنوير والتثوير والتجاوز. راوح المسرحيّون أمام ما استحدثوه وما استحقّوه بعد أن استحدثوه. لم تتوقّف العمليّات الحياتيّة - المسرحيّة في تلك المرحلة. اختبر بريشت اختبر التغريب. اختبر غروتوفسكي ومنهجه على الممثّل القدّيس. اختبر بيسكاتور وماير خولد وستانسلافسكي. أسّس سعد أردش مسرح الجيب. أشير إليه بأنّه «المغرّب» الأوّل في مصر. استنفدت الواقعيّة والواقعيّة السحريّة والطقس الأرتوي. عادت التجربة إلى الأشكال الشعبيّة. اختبرت كلّ شيء. لم تؤمن بالأشياء الجاهزة وسط الحراك العالمي، بين ثورات وثورات مضادّة. وبين حركات نقابيّة وحركات حاولت أن تقهر الحركات النقابيّة. وبين قوى تحرّر وقوى انعزال ومراوحة. تقف التجربة أمام ما أنجزته. أمام الجاهز. أمام ما جهّزته. تراوح أمامه. هذه علّتها. هذا مقتلها. لا تمرّ المسرحيّة كبرق ورعد. أضحت تمرّ كالخاطرة اللّطيفة. لا الخاطرة الطيّبة. دخلت الآليّة إلى الأشغال المسرحيّة. أنهت كلّ الإيحاءات الروحانيّة الطابعة مراحل أواخر الخمسينيّات والستّينيّات والسبعينيّات وبداية الثمانينيّات. إنّنا أمام واقع مختلف.

ثمّة خلاصة صاعقة حول حال المسرح في مصر: انقراض المسرح الخاصّ وفوضى القطاع العامّ، وخسارة التجربة المصريّة حلمها وصلبها في السنوات الأخيرة، كما خسرت هيكلها، وتراجعت البحوث في تجربة المسرح المصري نهائيًا في العام 2010

انقراض المسرح الخاص؟

لذا: يُشار إلى تجربة المسرح الخاصّ كما لو أنّ تجربة المسرح هذا ليست إشارة فقط. بل

الإبداع

شيء عضوي. «لسه في أمل» على الرّغم من كلّ شيء. مسرحيّة الكاتب حمدي نوّار بإخراج عصام سعد (2010). الحياة المعاصرة في مصر عبر لوحات منفصلة ومتّصلة في آن. لوحة عن القدس وأخرى عن الفساد واحتكار الحكّام للسلطة وثالثة عن التوريث ورابعة عن زواج المال والسلطة والبطالة والفقر والقهر والمعتقلات. ثمّة تلازم بين المسرح وحرّيّة التعبير. وقفت الرقابة في وجه التلازم هذا. بيّن العام 2010 هذا. برهن العام 2010 على هذا. يتحرّك الممثّلون ولا يتحرّك المسرح. هذه قضيّة نقاش غير عابر. نقاش مستفيض. وقفت الرقابة في وجه ارتباط المسرح بالتعبير. للرقابة مونولوغها الخاصّ بها. لعبت الرقابة ولا تزال أدوارًا معوقة على صعيد بلورة كتابة نصّ إبداعي حرّ. لعبت دورًا معوقًا على صعيد بلورة حضور المسرحي في نصّيه: الأدبي والبصري. حال البولفار كحال الفودفيل كحال المسارح الواقعيّة كحال المسارح السوريةاليّة والتغريبيّة.

يتحرّك الممثّلون ولا يتحرّك المسرح في مصر. ويبرهن العام 2010 وقوف الرقابة في وجه التلازم بين المسرح وحرّيّة التعبير. إذ لعبت الرقابة ولا تزال أدوارًا معوقة على صعيد بلورة كتابة نصّ إبداعي حرّ، وعلى صعيد بلورة حضور المسرحيّ في نصّيه: الأدبي والبصري.

يتخوّف كثر، يتخوّف مسرحيّون ونقّاد وكتّاب وممثّلون من انقراض المسرح الخاصّ. يتخوّف الكثيرون من انقراض المسرح بالعام، حيث يشكّل التديّن السائد والظروف الاجتماعيّة الصعبة ملامح الحياة الشخصيّة المصريّة. كما تشكّلها أغاني الحبّ برنّاتها الخاصّة على الهواتف الخليويّة. ملامح من ملامح تقف في وجه تقدّم التجربة المصريّة. أحد ضحايا الملامح هذه تجربة المسرح الخاصّ الناشط منذ سنوات طويلة في جمهوريّة مصر العربيّة. لن تصيب «صحوة ربيع» تجربة المسرح الخاصّ. الأخيرة من فصل واحد. قدّمت على مسرح روابط في القاهرة (نيسان/أبريل2010). وهي مقتبسة من أحد أعمال الكاتب الألماني فرانك فيدكيند (له هرقل وبسمارك وموسيقى وفرنشيسكا). تدور المشكلة حول ثقافة المراهقين الجنسيّة بما تتضمّنه من كبت وأحاسيس ومحاذير اجتماعيّة. لا يشبع ما تقدّمه الأسرة ومناهج التعليم داخل المدارس حاجة المراهق إلى المعرفة، ما يدفعه إلى سدّ النقص هذا بطرق، لعلّ أكثرها تأثيرًا شلّة الأصدقاء والعلاقات بينهم. فكّك الشباب نصّ الكاتب الألماني وأعادوا بناءه من وجهات نظرهم، بما يتماشى مع عوالمهم وحيواتهم الخاصّة. لا صحوة ربيع إذاً في ما يخصّ تجربة المسرح الخاصّ. إذ تقلّصت أعداد المسرحيّات الخاصّة خلال العام 2010 إلى خمس مسرحيّات. يخشى فريق انقراض المسرح الخاصّ، في حين يعرب البعض عن ثقتهم بقدرته على تجاوز ما يمرّ به. أو تجاوز أزمته. يتّفق هؤلاء وهؤلاء على أنّ التجربة تمرّ بأزمة جديدة. يردّون الأزمة إلى الحال الاقتصاديّة الخانقة. ثانيًا: غلاء تذكرة المسرح هذا. ثالثًا: تكلفة المسرح العالية بأجور نجومه وتكاليف بناء معماره واستعراضاته. خمس مسرحيّات يجهد من يريد تذكّر عناوينها لأنّها قليلة العدد، غير ثقيلة الحضور بالمعنى المعياري. «مرسي عايز كرسي» واحدة. «دايرشنو» واحدة ثانية. تعاون فيها أحمد بدير مع فريق عمل من السودان. يضيف بدير على الأسباب المعوقة تقدّم المسرح الخاصّ الازدحام الشديد في محيط مسارح القاهرة (أحمد السنهوري - مسرحيّون يحذّرون من اختفاء المسرح الخاصّ في العام 2011 - صحيفة الشروق الجديدة). يردّ الممثّل السينمائي المصري المعروف انتعاش القطاع العامّ إلى تدنّي سعر تذكرته. بل رمزيّتها. وجد أحمد الأبياري (منتج) أنّ أحوال المسرح الخاصّ أشبه بأحوال الطقس. هبّة ساخنة، هبّة باردة. أعمال المسرح الخاصّ ليست قيّمة. إنّها بحاجة إلى قيمة بحسبه، بطريقة مواربة، إذ يقول: أحد شروط استمرار المسرح هذا أن يخبّئ قيمًا وهدفًا بوجود البسمة الجاذبة للجمهور لمشاهدة العرض أكثر من مرّة «لإخراجه من همومه الحياتيّة. زادت برامج «التوك شو» والمسلسلات من هموم المواطن. لوّنت حياته بالأسود». لا يجد المخرج سمير العصفوري



تجربة المسرح الخاصّ إلاّ في صفحة الوفيّات «أو الصفحة الخاصّة بالمفقودين». افتقد الرجل سماع وترداد المصطلح هذا طويلاً. أطاحت بأبطال المسرح الخاصّ بطالة مستدامة، في مقابل مسارح مغلقة. يزيد العصفوري - على شروط انتكاس المسرح الخاصّ - محو بعض المسارح من خرائط المدينة. انتهى مسرح سينما الأوبرا. أغلق مسرح قصر النيل ومسرح مينوش. أزيل الأخير بحجّة أنّه يحجب النيل عمّن يريد رؤية النيل من منطقة خلف المسرح (قدّم العصفوري عليه منذ سنوات مسرحيّة «حزمني يا»). حتى أنّ أبطال المسرح الخاصّ عادوا إلى قواعدهم السينمائيّة والتلفزيونيّة. مثل محمّد هنيدي وهاني رمزي وأحمد السقّا ويحيى الفخراني ونور الشريف وحسين فهمي. كما توقّف عادل إمام نفسه عن العمل في المسرح الخاصّ مع فرقة الفنّانين المتّحدين. بقي محمّد صبحي وحيدًا في الميدان إلى جانبه جلال الشرقاوي وأحمد الأبياري فقط. لا تهمّ موضوعات المسرح الخاصّ الجمهور. يجد الناقد المسرحي أحمد سخسوخ أنّ المسرح الخاصّ يلفظ أنفاسه الأخيرة.

مسرح أسماء

المسرح الخاصّ أو تجربة المسرح الخاصّ في مصر، مسرح محسوس. غير أنّه مسرح معلّق على مجموعة من الأسماء القادرة على عدم الالتفات إلى الكلفة الماليّة الباهظة للمسرح هذا. لا شيء سوى العامل المادّي. ما يحدّد حضور المسرح هذا هو العامل المادّي وحده. لا منهج ولا مرجعيّة. لا ذكر لأسماء بريشت أو بيسكاتور. لا كلام على تشكيل الخشبة وبنائها هندسيًّا. أو بناء الخشبة ضدّ الروح الهندسيّة. لا مصادر للمسرح الخاصّ. إنّه ابن نفسه. إنّه والد نفسه. يلد نفسه ولا تلده أمّ. حتى أنّ تسييس تجربة المسرح الخاصّ تجربة على هامش السياسة، لا في قلب السياسة. ذلك أنّ تراجيديا المسرح الخاصّ هي تراجيديا مروره على حافّات السياسة لا في قلبها. نهفات ولطشات ورقصات ونجوم ونجمات. لا أكثر، لا أقلّ. آخر ما وصل بيروت من المسرح الخاصّ «عفيفي صار فيفي». تقرأ المسرحيّة من عنوانها. يكفي المسرحيّة عنوانها واسم بطلها الأوحد محمّد نجم. تُحيط به مجموعة من الأسماء المكمّلة حضوره فوق خشبة متهافتة. تتهافت تجارب المسرح الخاصّ على رضى الجمهور، على سرور الجمهور، على سعادته بما يراه من نجوم وألعاب خفّة وبهلوانيّات كلاميّة. عرض المسرح الخاصّ أشبه بالعرض الشامل. أداء، رقص وغناء. رقصات فرديّة ورقصات مجاميع. غناء فردي وغناء جماعي. أداء فردي، بلا أداءات جماعيّة. استعراضات قوى على متن النهفات. النهفة أداة أولى في المسرح الخاصّ. واحدة من أبرز عروض المسرح الخاصّ «شارع محمّد علي». لن يذكر أحد اسم القائم على عمليّات الإخراج فيها. حيث يقع الإخراج (التموضع أكثر) في خلفيّة اللعبة المسرحيّة. لن يصمد أيّ مخرج أمام أسماء جماهيريّة كبرى: فريد شوقي وشريهان والمنتصر بالله ووحيد سيف. نجوم بمواصفات خاصّة. فريد شوقي شخصيّة دراميّة. شريهان شخصيّة تحيط بكلّ جوانب الأداء المسرحي في المسرح الخاصّ: تمثيل وغناء ورقص واستعراض وألعاب تقابل بينها وبين فريد شوقي. وحش الشاشة أمام غنّوجة المسرح والإذاعة والتلفزيون. يحيط بهما نجمان كوميديّان من عيار المنتصر بالله ووحيد سيف. عدّة كاملة. لا ينقص العدّة هذه إلاّ بناء العلاقة بين المسرح والصالة. وهي شبه جاهزة، حتى قبل رفع الستارة عن «شارع محمّد علي». لا احتفال ولا طقسيّة ولا تغريب ولا واقعيّة كما هي واقعيّة الواقع. لن تقتل أجستوس الملك أغاممنون. لن يظهر كورس. ولن تظهر أجستوس أمام الكورس لكي تبرّر قتلها للملك إغاممنون. لا

تقلّصت خلال العام 2010 أعداد المسرحيّات الخاصّة إلى خمس مسرحيّات. ويخشى فريق انقراض المسرح الخاصّ، في حين يعرب البعض عن ثقته بقدرته على تجاوز ما يمرّ به.

استعمال ميكانا (تقنيّة)، كما حدث في أكثر المسرحيّات اليونانيّة. إنّها أشبه بالرافعة. استخدمت لرفع الأرباب وإنزالهم. لا شيء من هذا. لا شيء سوى مناظر عاديّة. لا شيء سوى تغيير المناظر بمناظر أخرى. المهمّ أن يدخل الجمهور إلى قصر البطل. أن يدخل إلى قصور الأبطال فوق المنصّة بدون أن يطأ المنصّة. لأنّ المنصّة أعلى من الصالة. وسوف تبقى أعلى. قد يجدر هنا تمييز مسرحيّات محمّد صبحي. ذلك أنّ الأخير اشتغل في فترة أو كاد يتخصّص بتقديم الشكسبيريّات إلى الجمهور المصري أو إلى من يرغب بمعرفة شكسبير من الجمهور المصري. لم يلبث الرجل أن ترك شكسبير إلى حكايات أكثر عاديّة وأكثر إلحاحًا على الحضور في حياة المواطن المصري. تقدّم المسرحيّة الواقع - في تجربة المسرح الخاصّ - جزءًا من الواقع على أنّه الواقع كلّه. بقي المسرح الخاصّ مسرحًا مغلقًا على أيّ إشارة أو هاجس أو اقتراح. تراجع المسرح هذا - بغض النظر عن مراوحته على مائدته بأصنافها المتكرّرة - إلى نوع معيّن من المسرح يقوم على التبادل اللفظي. تراجع حتى خسر جمهوره. بحيث لم يعد أحد من كبار نجوم المسرح الخاصّ قادرًا على عرض مسرحيّة أكثر من يوم في الأسبوع، أو أكثر من يومين في أبعد الاحتمالات. هذه حال عادل إمام ومحمّد صبحي وسمير غانم. شابهت «بادي غارد» في ذلك «وطن للجنون» و«أكثر بياضًا».

صحوة ربيع في ما يخصّ تجربة المسرح الخاصّ. إذ تقلّصت أعداد المسرحيّات الخاصّة في مصر خلال العام 2010 إلى خمس مسرحيّات.

لا يقدّم المسرح الخاصّ نموذجًا اجتماعيًّا. لذا: انقرضت عروضه أو تكاد. لذا: انتهت مظاهره أو تكاد. واحدة من المظاهر هذه مسرح الصيف. أو مسرح المصطافين الخليجيّين. أدرك المسرح المصطاف الخليجي بكلّ الموضوعات الموضوعة بين قوسين. بقي في نصّ الشخصيّات من دون أن تبقى الشخصيّات في النصّ. مسرح مونولوجات وديالوغات أو أحاديث مطوّلة في مطرح مقطوع عن المسرح. يقوم المسرح الخاصّ على خطّ وهمي بين الممثّل والمتفرّج. لحظ الكثيرون أنّ الأدوات هذه أضحت بلا جدوى، لأنّها لا تترجم حاجة الآخر إليها لا حاجة صاحب النصّ المسرحي (ككلّ) ولا حاجة الواقع العادي إلى الواقع المرمّز.

يغالي النجوم في تحديد سقف أجورهم في المسرح الخاصّ. هذا أوّلاً. ثانيًا: ارتفعت أسعار الإعلان في الإذاعة والتلفزيون. كما ارتفعت أسعار البانوهات الترويجيّة على الطرقات العامّة. ثالثًا: سوء الحال الاقتصاديّة العامّة. رابعًا: سوء الحال السياسيّة وتشديد الرقابة حضورها في ما يخصّ النصوص الخاصّة الميّالة إلى حرّيّة واسعة في تناول الموضوعات المحلّيّة. خامسًا: الاختناق السياسي العامّ. أو تراجع الديموقراطيّة بحيث أضحت شبح ديموقراطيّة أو وهم ديموقراطيّة. انهارت كلّ النظريّات السياسيّة في اكتساح الحزب الحاكم الانتخابات الأخيرة في مصر.

تجربة المسرح الخاصّ تجربة استثماريّة بالدرجة الأولى. ثم تجربة فنّيّة. أو تجربة ثقافيّة في الجانب الثالث. تجربة المسرح الخاصّ تجربة سليقة. هكذا أضحت بحضور فقّاعات الأحوال الظرفيّة عليها. فقّاعات لا أصول في غياب الأصول. وفي ظلّ غياب العوائد في الاستثمار في المسرح الخاصّ، تراجع السعي إلى النتاجات كبيرة أو متوسّطة الحجم، ما أسقط صناعة المسرح الخاصّ سوى في محاولات قليلة مع محمّد صبحي بالتعاون مع اتّحاد الإذاعة والتلفزيون. إنتاج ستّ مسرحيّات في آن. تغلّب صبحي بذلك على مشكلة الإنتاج من دون التفاتات والتفافات برّاقة في عالم منخفض العوائد.

فقدان أمور

أحدثت العمليّة اختلالاً أكيدًا في عقد أمور على أمور. لا أمور في غياب الأمور. فقدت تجربة المسرح الخاصّ أمورها، إلاّ مع محمّد صبحي وجلال الشرقاوي. وقعت التجربة



في قبضة ازدهار الفساد والشخصانيّة والمحسوبيّات وغياب الديموقراطيّة وموت الحياة الاجتماعيّة. انعكس ذلك حكمًا على تجربة القطاع العامّ. ساء كلّ شيء تقريبًا. خسرت مصر ريادتها وتجاربها الطليعيّة. حيث قدّمت مصر أسماء وتجارب لامعة في القطاعين الخاصّ والعامّ. مسرح القطاع العامّ مرفق من مرافق الدولة. لم يحقّق الأخير حال انسجامه مع تاريخه. تراجع بدوره. لم يحدّد الهدف في مسيرته، بما يؤدّي إلى تميّزه ونجاحه. توصّل المسرح هذا إلى كتابة تشريعاته في المراحل الماضية. غير أنّه أهملها في ما بعد. لم يستفد منها. شكّل قاعدة صلبة للحركة المسرحيّة. ثم تخلّى عنها. لم يولِ الورش المسرحيّة وحلقات النقاش والعمل الجماعي والمختبرات اهتمامًا مستمرًّا ومستثمرًا. لم تجد الحركة المسرحيّة هذه مناخات خصبة بالمستطاع الاستفادة منها. قدّمت إضاءات نوعيّة. بعدها. انتهى الأمر. لم ينس أحد تجارب المخرج كرم مطاوع ولا جلال الشرقاوي ولا سميحة أيّوب ولا عبد الرحمن أبو زهرة ولا عزّت العلايلي ولا الآخرين. لم ينسَ أحد تجارب محمود الألفي وهاني مطاوع وأحمد عبد الحليم وفهمي الخولي وسهير المرشدي وغيرهم. قدّموا ما أبهر الآخرين منذ أعوام بعيدة. وفّرت لهم البيئة السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة أفضل الظروف. وجدوا أنّ ثقافة الآخر من ثقافتهم. وأنّ ثقافتهم هي ثقافة الآخر. انفتحوا على العالم هنا. غدا حضورهم واضحًا من استلهامهم قوى الآخرين وتجاربهم. استعاضوا عن ضعف الداخل بقوّة الخارج تحت فكرة أنّ الثقافة كونيّة. ليست ملكًا لأحد. تلك مرحلة أفكار وثورات وانتفاضات وأبحاث وتجارب وأسماء وحراك واسع في كلّ الصعد. تقنيّات حديثة ومواضيع ذات خلفيّات فكريّة راسخة. قراءات إخراجيّة. سينوغرافيا جديدة. حالات انسجام بين الرؤى البصريّة والأهداف العليا للنصوص. بلورة معطيات وجهود من دون إغفال شيء. وصلت أصداء أعمالهم إلى العالم العربي والعالم. كلّ مسرحيّة حدث. وكلّ حدث بصداه. يطوف الصدى البلاد ويتخطّاها إلى البلدان المجاورة والبلدان البعيدة والبلدان الأبعد. كلّ مسرحيّة منصّة إثارة جدل وأعمال فكر ومناقشة. انتهى كلّ ذلك أو كاد. اختفت التجارب الجماعيّة. اشتعلت تجربة فرقة الورشة في مصر. هذا مثال. انطفأت سريعًا. استمرار المثال حاجة. انطفأت بسبب الشحّ الاقتصادي وتداخل المعطى الاقتصادي بالمعطى السياسي. دخلت السفارات على خطّ الإنتاجات السياسيّة والفرق المصريّة. أسّس حسن غريتلي فرقة الورشة المسرحيّة. غريتلي مسرحي موهوب. مسرحي محسوب. بدأت تجربته بأبحاث على النصوص المملوكيّة ونصوص ألفريد جاري. تحوّلت تجربته مع إسهامات بعض السفارات وصناديق التعاضد إلى دلتا النيل. إذ راح يبحث هناك عن آخر المخايلين (محرّكو خيال الظلّ) والكراكوزاتيّة والعيواظيّة والفنون الشعبيّة القديمة. من التحطيب (الرقص بالعصا) إلى طقوس القرى. من الدراما إلى السرد. من القرن العشرين إلى القرون القديمة. من شكل إلى شكل. من المسرح إلى اللامسرح. من الحقبة البصريّة إلى الذهان الحسّي. خفّضت فائدة المسرح العامّ أمام إنفاق حكومي متعاظم. أشبه الأعمال الغريزيّة في القطاع العامّ بالموجات الارتداديّة الكبرى. ليست الموجات هذه أفعالاً بل ردود أفعال.

مهرجانات المناصب

باتت تجربة القطاع العامّ تتغذّى بالقهوة البائتة والفاست فود. فوضى. جسد مريض. جسد ميت. لا ينفكّ يحقن بحقن كبيرة مملوءة بالهواء القاتل. لا استراتيجيّات هنا. بل استدعاءات لكلّ ما هو موجود على الساح المسرحيّة

تجربة المسرح الخاصّ تجربة سليقة. هكذا أضحت بحضور فقّاعات الأحوال الظرفيّة عليها. تراجع السعي إلى النتاجات كبيرة أو متوسّطة الحجم، ما أسقط صناعة المسرح الخاصّ سوى في محاولات قليلة مع محمّد صبحي بالتعاون مع اتّحاد الإذاعة والتلفزيون.

الإبداع

وزرابتـه في المهرجانـات المتتاليـة. تواتـر مهرجانـات. مهرجانـات ـ متواتـرة. مهرجانات متوتـرة. مهرجـان المسـرح التجريبـي أوّلاً. ثـم: مهرجان الضحك. ثم: لقاء الشباب. ثم: مهرجان الأقاليـم. ثـم: مهرجـان النوادي. ثـم، المهرجان القومـي للمسـرح. ولـولا العيـب والحيـاء لبانت لائحـة المهرجانات مكتظـة بمهرجانات جديدة. مهرجـان الدنيا، مهرجان الآخرة، مهرجان الليل والقنديـل، مهرجان الـكازوزة، مهرجان أمّ علي، مهرجـان الإقامـة، مهرجـان الشتـات. لا دراسة فعليّة للحاجـات الأوّليّة في المهرجانات هذه. لا تشخيـص متشابهـات. ولا انتقـال إلى مستويات أعلـى. لا بحـث في الدقائق والتفاصيـل من أجل الحصـول على معـارف أعمـق. هـي مهرجانات المناصـب. ثمّـة قائـد واحـد لهـا. وزيـر الثقافة أوّلاً. ثـم المشرف على البيـت الفنّـي للمسرح د. أشرف زكي. لم ينجز الرجـل شيئًا، سوى دفاعه عن النظـام في النقابة. يمثّل نظام النقابة. نظام الدولـة. ثـم إنّـه وجـد في وسـط تظاهـرة مؤيّدة للرئيس السابـق حسني مبارك، في وقت انصبّ فيـه الشعب المصري على المطالبـة برحيل رأس النظـام. لا مبالغة في ذلـك. لا مبالغة إلا في عدد المهرجانـات وفي أسمـاء المهرجانات. مهرجان الضحـك كمهرجـان السعـادة في لبنان. أطلقت الأخير جوزيان بولس. مهرجان المسرح الفقير. طـرح اللّقـاء الأوّل لمسـرح الشبـاب شعـار: نحو مسـرح فقير. شبـاب يعـودون عشـرات السنوات إلى الـوراء. بـدل أن يتقدّم الشبـاب، يتراجعون. يعـودون إلى زمـن جـــرزي غروتوفسكي. طرح المسرحـي البولوني المسرح الفقيـر كأحد الحلول الجماليّـة الروحيّـة. المسـرح الفقيـر هـو مسرح كهنـة المسرح. مسرح الممثّـل الكاهن. لا المسرح بالإنتـاج المـادّي المحـدود. ثـم إنّ معظـم فرق اللّقاء الأوّل لمسرح الشباب وُجدت في المهرجان القومـي للمسـرح. لوحظـت أسماء متكـرّرة هنا. الأبـرز المخـرج محمّد الهجرســي (مسرحيّة رقصـة العقـارب) تأليـف د. محمود أبو دومة. المخـرج حســن محمـــود (هاملـت). المخـرج حسين إسماعيل (آخر المطـاف) تأليف مؤمن عبده. المخـرج محمّد عبد الفتّـــاح ـ كلابالا (عروسة). المخـرج مصطفى مراد (هذه ليلتي). المخـرج أحمـد عبـد الجـواد (غالـيري). المخرج محمّد فؤاد (الوضـع صامتًا). المخرج السعيد منســي (أهـل الكهـف). المخـرج أحمـــد عبد المنعم (الحيلـة) تأليـف أريزا كاوندا. المخرج السعيد قابيل (العودة) تأليـف بيتر هاندكة (كاسبار). المخرجـان السعيد قابيل والسعيد منسي. ومخرجون ذهبـوا في أغلبهم إلى كتابة نصوصهـم أو إعـداد نصوص عالميّـة (في حال عـدم ذكر كاتب النصّ يعني أنّ مخـرج العرض هـو كاتبـه أو معـدّه عن نصّ عالمـي مشهور). مسرحيّـات غروتوفسكي مختبرات. مسرحيّات اللّقـاء الأوّل لمسرح الشابّ مسرحيّـات ناجزة، منظورة، وجدت حضورها في المهرجان القومي. لـن يستوي الصنفـان في دكّة واحدة أو فوق رفّ واحـد. لن يستـوي أحـد مـع غروتوفسكي أوّلاً. وثانيًا: في مقابلة أهـداف مسرح غروتوفسكي وأهـداف اللّقـاء الأوّل لمسـرح الشبـاب: نحـو مسـرح فقـير. تيـتر غروتوفسكي بـلا منهجه، بـلا حيويّتـه، بـلا جسده، بـلا غرائـزه الجسديّة، بـلا ذكائه، بلا عيونه، بلا قلبـه. إنّ ما حدث في مصر في مهرجان الشباب (مسرح فقير تكرارًا)، حدث مـن دون فهم معرفي ومن دون اقتراب من الممارسة العملانيّـة لـغروتوفسكي في مسرحه الفقـير. الروحانيّـات لـدى المسرحـي الكبير في مقابـل «عروض جريئة تعتمد علـى إنتاج قليل التكاليـف ربّما يمنح الإبداع مساحـة أكبر بعيدًا مـن الميزانسانات الضخمة». مـن الميزانسينات إلى الميزانيّـات. فـرق أحـرف. بـل سفـر فـوق نقـاط مهمّـة إلى تسخيف تجربة المسـرح الفقير وتسذيجهـا. أهـداف اللّقاء: منح الشباب فرصته. ثانيًا: خلق تظاهرة مسرحيّـة. ثالثًا: تقديم جيل جديد من النقّاد الشباب من خلال منحهم فرصة متابعـة عروض اللّقاء والكتابـة عنها من خلال النشرة اليوميّة والمشاركـة في الندوات النقديّة. رابعًـا: إلقـاء الضوء علـى العروض «من خلال

> مسرح القطاع العامّ لم يعد يحقق انسجامه مع تاريخه. تراجـع بـدوره. اختفـت التجـارب الجماعيّة. واشتعلت تجربة فرقة الورشة في مصر، ثـم انطفـأت سريعًا بسبب الشـحّ الاقتصـادي وتداخـل المعطى الاقتصادي بالمعطى السياسـي. دخلت السفارات على خطّ الإنتاجات السياسيّة والفرق المصريّة.



دعوة وسائل الإعلام المرئيّة والمقروءة ما يمنح المشاركين فرصة تأكيد تواجدهم على خريطة المسرح المصري». خامسًا: إقامة مسابقة تنافسيّة بين العروض المشاركة على مدى عشرة أيّام في شهر أيّار من العام 2010. خطّة أقلّ من تقليديّة في زمن المسرح المصري الصعب. يسود كلّ ما هو سائد. كلّ ما هو سائد يسود.

عشرات العروض المسرحيّة في مهرجانات متتالية في غياب البنى الموضوعيّة. يهدم مسرح ويلغى مسارح وتحوّل مسارح إلى أبنية مدنيّة في مصر. وتحترق مسارح بمن فيها. لن يزيد عدد المسارح في القاهرة على نحو 35 مسرحاً في العاصمة المصريّة المحتشدة بأكثر من 12 مليون مواطن. بواقع مسرح لكلّ 340 ألف مواطن. يُضاء أكثر من أربعمائة مسرح في فيينا طوال العام، في حين أنّ عدد سكّانها لا يتجاوز المليوني نسمة. ثمّة ما يقارب الخمسين بناءً مسرحيًّا في قرى أوروبيّة يسكنها خمسون ألف مواطن. بواقع مسرح لكلّ ألف شخص. هذه ليست فروق بناء. هذه فروق ثقافة كاملة. لأنّ المسرح غير موجود في ثقافة العرب، كما هو موجود في ثقافة الأوروبيّين والأميركيّين. وصل العرب - بهذا المعنى - إلى المسرح في نهاية المطاف. يثبت المسرحي كضفّة النهر في حين يبدو «الناقد» كماء النهر السارد. من الواضح أنّ المثال هذا في غاية السذاجة. إلاّ أنّه واقعي. حيث إنّ المهمّ هو تحديد الضفاف في خلق العلاقة المشتركة بين الناقد والمسرحي. يتحدّث أحدهم عن قوّة المسرح في مهرجان من المهرجانات على كرة القدم. انتصار المسرح على كرة القدم على الرّغم من توقّعات المنجّمين (مجد الحماصي على مدوّنته من دون ذكر المصدر الأساسي). الخطير، أن لا خصوصيّة في الكلام على المسرح. يشبه المسرح أيّ شيء - في القاعة المسرحيّة - إلاّ المسرح. إنّه أشبه بعربة معطّلة أو باخرة بعافية كاملة أو بجمل جديد أو بحمار ذكي. بيد أنّه لا يشبه المسرح. لن يرجع الكاتب نفسه إلى المجال الواسع للفنون. لن يرجع الكاتب نفسه إلى المجال الواسع للمسرح. مقالة ردّ فعل مباغت، حيث يقفز من وضعيّة إلى وضعيّة. سوف يجد عمر دوارة (وكالة أخبار مصر) أنّ وصول المهرجان القومي للمسرح المصري إلى دورته الخامسة بانتظام ما هو إلاّ التأكيد القطعي على استمراريّة الدور المسرحي الريادي لمصر. وتمتّعها - وحدها - بتحقيق تكامل عناصر الظاهرة المسرحيّة. «قد تنجح بعض الدول العربيّة الشقيقة في تقديم عروض مسرحيّة بأرقى مستوى فكري وأعلى مستوى فنّي وتقني. غير أنّ مصر تبقى بجمهورها المسرحي الكبير - هي وحدها - القادرة على تنظيم مهرجان كبير يضمّ العدد الكبير، خصوصاً أنّ كلّ عرض من العروض هذه - طبقًا للائحة - سبق تقديمه - في المتوسّط - لمدّة لا تقلّ عن ثلاثين ليلة». هذا الكلام رجوع إلى تصوّرات شخصيّة. هذا الكلام لا علاقة له بالنقد الوضعي. أو النقد الجوهري. يكفي المسرحيّة أن تلعب على مدى ثلاثين يومًا حتى تجد مطرحها في المهرجان القومي للمسرح في دورة من دوراته. عدّ الناقد دورة المهرجان الخامسة دورة التأكيد على ريادة الدور المسرحي لمصر. لا يأخذ عمرو دوّارة بنية المسرح. يتكوّن الخطّ هنا من تبسيط الرؤية لا من بساطة الرؤية. المشي هو إبداع بحسابات الكتابة هنا. لا فائدة من دراسة العرض ولا من امتلاء أكثر المسرحيّين المصريّين بالغضب من جرّاء ما وصلت إليه التجربة المسرحيّة المصريّة.

لم تتراجع مرتبة المسرح المصري حين تتالت دورات مهرجان دمشق المسرحي على مدى سنوات طويلة. لم تتراجع مرتبة المسرح المصري حين تتالت دورات مهرجان قرطاج المسرحي على مدى سنوات طويلة. لا علاقة لهذا بذاك. لا بأس في إشارة الناقد إلى أهمّيّة المأسسة في تجربة المسرح. أن يدعو إلى مأسسة التجربة. غير أنّ أحدًا لا يفهم إصراره على وضع

يبلغ عدد المسارح في القاهرة نحو 35 مسرحاً في العاصمة المصريّة المحتشدة بأكثر من 12 مليون مواطن بواقع مسرح لكلّ 340 ألف مواطن. فيما يُضاء أكثر من أربعمائة مسرح في فيينا طوال العام، في حين أنّ عدد سكّانها لا يتجاوز المليوني نسمة. ثمّة ما يقارب الخمسين بناءً مسرحيًّا في قرى أوروبيّة يسكنها خمسون ألف مواطن. بواقع مسرح لكلّ ألف شخص. هذه ليست فروق بناء. هذه فروق ثقافة كاملة.

مصـــر في المرتبـة الأولى، في مرتبـة الريــادة لأنّ أحـد مهرجاناتهـا نجـح في الوصـول إلى دورتـه الخامسة بلا توقـف. مهرجان محترفين وهــواة. لا علاقـة للإبـداع بـالـدوران. «يعيشوا شكسبيـر» لمحمّــد إدريســ التونسي بحجم عروض مهرجانين متتاليـين. أبحاث الفاضل الجعايبي في «خمسون» بحجم عروض ثلاثة مهرجانـات. تجربة روجيـــه عسّاف في «دوّار الشمس» بحجم خمسة مهرجانات متتالية. ليس مـن دواعي الصدف أن تتدهـور أصول النقد في العالم العربـي. أحوال النقـد في لبنـان وتونس والمغـــرب والجزائر والعـــراق، أحوالـه ليست أفضـل حـالاً من أحـوال النقـد في مصر. طالما أنّ التهافت أصاب النقّاد والنقد العربي من أوّل العــــالم العربي إلى آخره. أمـات النقّاد الكلام علـى التكنيـكات المختلفـة للأفعـال الناقصـة والناجـزة في تجربـة المسرح العربـي. يبدو أنّ العمـود الفقـري للنقـد والنقّـاد ارتبـط بدوران الطاقـة. عندهـم: الحركـة حياة. مجـرّد الحركة حيـاة. الاستمـرار حيـاة. بؤس لا زيـادة عليه. يؤكّـد الناقـد أنّ «حرص» جميـع المسرحيّين (بـالأخصّ أعضـاء فرق الهـواة المختلفة) على الاشـتراك بـالمهرجـان القومي خـير شاهد على نجـاح دوراتـه المتعاقبة. يؤكّد الناقـد أنّ قيمة الجائـزة لا علاقـة لهـا بـاندفـاع الهـواة إلى المشاركـة. لا قيمة للجائزة أساسًا. خمسة آلاف جنيـه مصـري. أي أقلّ من ألـف دولار أميركي. تصـل بعضـ ميزانيّـات إنتـاج مسرحيّات في دولـة الكويت إلى مئـات آلاف الدولارات. تصل بعضـ ميزانيّات إنتـاج مسرحيّـات في لبنـان إلى مئـات آلاف الـدولارات. يشـير «الناقد» إلى اختفـاء تجربة المسـرح الخاصّ عـن المشاركة في المهرجـان. شـارك أحمد الأبيـاري قبلاً في «دوري مـي فـاصوليـا»، فرقـة شبـاب مسـرح الفنّـان بـ «تاجر البندقيّة». لم تشارك من الفرق الخاصّة في دورة العـام 2010 إلاّ فرقة «روانا» للإنتـاج الفنّـي بعرض «وطن الجنـون» و«هو عرض متميّز» (لا يشير إلى مـا يميّزه) لا يدرج تحـت مسمّى العروض التجاريّـة (لا يشير إلى مـا دفعـه إلى الابتعاد عن الاندراج تحت مسمّى العروض التجاريّـة). إنّه «عرض جيّد ويتّسم بالتجريـب ويقوم في إطـار استعراض غنائي» (لا يشـير إلى عناصـر التجريـب فيـه. ولا إلى معجـزة بنـاء عرض تجريبي يقـوم على الغناء والرقص، قياسًـا إلى العروضـ الاستعراضيّة الغنائيّـة في العـــالم العربي مـن أدنـاه إلى أقصـاه. يقدّمـه هـواة. يلسـع غيـاب «نجـوم المسـرح» كاتـب المقالـة. يتمنّـى أن لا يستمرّ غيابهم عـن فـاعليّات المهرجان. لن نفهم سبب اهتمــام «النـاقـد» «بغيـاب نجوم المسـرح» إلاّ بعـد تعداده أسماء من يعتبرهـم نجومًا: عـايدة عبد العزيز، عـــزّت العلايلي، حسين فهمي. اقتصرت مشاركة النجوم في دورة العـام 2010 علـى سمير صبري ودوللــــي شاهين وسامح يسري وغـــادة إبراهيم. يعطف ذكـر الأسماء على اعترافه بأنّ هؤلاء ليسوا من نجوم المسرح المصـري بدرجـة أولى. في الحالـين: مـن جاء الرجـل على ذكرهم يعملـون في التلفزيون أكثر بكثـير من عملهم في المسرح. في الحالين نجوم السينمـا هم نجوم المسرح. تسمية بشكل مجرّد. لن يبحـث الناقد عـن المهارة والمهـارة الأقلّ. المحدوديّـة مشتركـة في التسميتـين. التسميـة الأولى والتسميـة الثانية. سباحـة في الفوضى العارمـة. جمـع شمـل الأخـوة السينمائيّين في الرغبـة بحضورهـم في مهرجانـات المسـرح كنجوم سينمائيّين يستعملون المسرح كفرض، كأداة من دون توجّهات، إلاّ الظهور على الخشبة المسرحيّة كنجوم ناجزي الحضور في السينما.

فرز

لن يضع الناقد المسرحيّة خلف المسرحيّة في صـورة خـطّ طويـل أشبـه بخـطّ طويل من للنمـل. يظهر المسرح أمامـه كأفعى رفيعة في حـال حركة. لا يجنّد المسرحي طبيعته الكاملة أمـام المسار المسرحي. حال لا حـلّ لـه. لأنّ لا حـلّ في أذهـان المسرحيّين ولا أذهـان النقّاد.



ثمّة جانب وحيد في الأحوال كافّة. جانب ذاتي. جانب الاسترزاق من المسرح. الاسترزاق المادّي والاسترزاق المعنوي. لا قدرة كامنة لدى مسرحي أو ناقد. الشيء بالشيء. الشيء في الشيء. الشيء للشيء. الشيء من الشيء. المسرح علبة مغلقة. لذا: تتكرّر الأسماء والعناوين وتعلو الابتهالات. يبتهل «الناقد» للربّ بأن يعيد السينمائي إلى المهرجان المسرحي، لا أن يعيد المسرحي إلى صوابه. حيث يشكّل حضوره عامل جذب للجمهور. حيث يشكّل حضوره عامل إثراء للمهرجان وللحركة المسرحيّة. يشير الناقد إلى ذلك من دون شرح أو تفسير. قال كلمة ومضى. قال كلمته، بعد أن فرز بين أجيال: جيل الروّاد والجيل الوسطي وجيل الشباب. صراع أجيال. بدل لقاء أجيال. **محمود الألفي** من جيل الروّاد. **عاصم رأفت** و**ناصر عبد المنعم** و**سعيد سليمان** من الجيل الوسطي. شارك الشباب بكثافة. شباب جامعة عين شمس شاركوا في «الليلة ماكبث». شاركت مجموعة عمل «ياسين» (إنتاج الهيئة العامّة لقصور الثقافة) ومجموعة عمل «نلتقي بعد الفاصل» (إنتاج البيت الفنّي للمسرح - فرقة الطليعة». سجّادة من العروض الشبابيّة: ظلّ الحمار، وطن الجنون، الجيل، الأميرة الصلعاء، هاملتهنّ، القصّة المزدوجة للدكتور بالمي، عجايب، لسّه في أمل، أديب وشفيقة، الشطّار.

يربح الكلّ في المهرجانات المحلّيّة. حيث تحوز كلّ مسرحيّة جائزة. جائزة الإخراج للمسرحيّة كذا. جائزة النصّ للمسرحيّة كذا. جائزة الإضاءة للمسرحيّة كذا. جائزة كذا لكذا. من حضر السوق - بحسب المثل الشعبي اللبناني - باع واشترى. لم تخرج مسرحيّة ولم يخرج مسرحيّ خالي الوفاض في مهرجان المسرح القومي. جائزة تقدير لكلّ من مجموعة «الليلة ماكبث» ومجموعة «ياسين» و«نلتقي بعد الفاصل». جائزة أفضل إضاءة لإبراهيم الفرن عن عرض «الجيل». جائزة أفضل أزياء مناصفة بين مروة عودة عن «ظلّ الحمار» وفايزة نوّار عن «وطن الجنون». جائزة أفضل ديكور خُصّصت للدكتور صبحي السيّد عن عرض «فاوست والأميرة الصلعاء». جائزة أفضل استعراض لضياء شفيق عن عرض «وطن الجنون». جائزة أفضل موسيقى لشريف الوسيمي عن عرض «نلتقي بعد الفاصل». فازت أميرة عبد الرحمن بجائزة أفضل ممثّلة صاعدة عن دورها في مسرحيّة «هاملتن». فاز حمزة العلي بجائزة أفضل ممثّل عنه دوره في «ظلّ الحمار» بالتساوي مع تامر الكاشف عن دوره في عرض «القصّة المزدوجة للدكتور بالمي». حازت **سمر علام** جائزة أفضل دور ثانٍ عن عرض «عجايب». فاز **مجدي فكري** بجائزة أفضل دور ثانٍ عن «لسّه في أمل». فازت بجائزة أفضل دور عايدة **فهمي** عن «أديب وشفيقة» بالتساوي مع **يسرا كرم** عن «القصّة المزدوجة للدكتور بالمي». حصل **سامي مغاوري** على جائزة أفضل دور عن عرض «الشطّار». حاز إسلام إمام جائزة أفضل مخرج صاعد عن عرض «ظلّ الحمار» بالتساوي مع **سامح بيسوني** عن «فاوست والأميرة الصلعاء». كما حصل عرض «القصّة المزدوجة للدكتور بالمي» على جائزة أفضل إخراج وعرض مسرحي، فاز بها **محمّد صفوت**. وحاز أحمد عبد الرزّاق أفضل جائزة مؤلّف صاعد عن نصّه «نلتقي بعد الفاصل». منحت لجنة التحكيم جائزة أفضل نصّ مسرحي مناصفة بين د. **نبيل خلف** عن عرض «وطن الجنون» و**عاطف النمر** عن عرض عجايب. جائزة لكلّ مسرحيّة. جائزة لعمل معقول. جائزة لعمل مقبول. جائزة لعمل تحضيري. أو ما اعتبرته اللّجنة عملاً تحضيريًّا. جائزة لأمر ثانوي وآخر جوهري. جائزة من أجل القيام بتجربة متقدّمة على التجربة المقدّمة في المهرجان المسرحي. جائزة الخطوة الأولى. جائزة الخطوة الأخيرة. ليست هذه جوائز. هذه سياسة لجان في مهرجان. هكذا تسقط روح التنامي والحرّيّة والتطوير والجرأة في صالح

> لم تخرج مسرحيّة ولم يخرج مسرحيّ خالي الوفاض في مهرجان المسرح القومي. جائزة تقدير لكلّ من مجموعة «اللّيلة ماكبث» ومجموعة «ياسين» و«نلتقي بعد الفاصل». جائزة أفضل إضاءة لإبراهيم الفرن عن عرض «الجيل». جائزة أفضل أزياء مناصفة بين مروة عودة عن «ظلّ الحمار» وفايزة نوّار عن «وطن الجنون»»... إلخ.

البنى الجاهزة. لن يزعج هذا سلطة أو دولة أو هيئة عليا في المسرح. لن يطلب أحد شرح تفاصيل كيفيّة إتمام الأمر. ثمّة زعماء مسرح يمنحون الرعايا المسرحيّين، استعدادهم للقيام بما يلزم. ثم: منحهم القيام بما يلزم. تستولي اللّجنة على جزء واسع من التجربة المسرحيّة بضربة كم، على ما يردّد الناس في بيوتهم وفي أعمالهم. الجائزة يمامة. يخرج المسرحي المتحكّم يمامته من كمّه. يمنح المسرحي يمامته البيضاء للمسرحي الشابّ أو الأكبر سنًّا أو الأكبر بعيدًا من الحالات السويّة. حيث إنّ ما يجري يخلق مشكلة استراتيجيّة. حيث تصبح نماذج النموّ في أزمة. حيث تصبح نماذج الأعمال في أزمة. حيث يفترض المسرحي أنّ عليه نسخ العمل الفائز، لكي يفوز في مهرجان مقبل. هذا ما يسمّى تأليه النموذج.

تطوير محدود

دور مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي محدود جدًّا على صعيد تطوير الفنّ المسرحي. تطوير قليل ومحدود في أحسن الأحوال. ليس على صعيد الموادّ الجديدة المستخدمة، باعتبار أنّ بعض التغطيات والمقالات ركّزت على تركيز مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي على التقنيّات الحديثة. لن تطوّر تجربة المسرح أو لن يطوّر المسرح المجرّب بتطويرات مدخلة. حيث إنّ التجريب فنّ لن يقوم في شقّ منظور أو في شقّ منذور. يطلع التجريب من التجريب. يطلع التجريب من ثقافة التجريب. ثم إنّ مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي هو مهرجان متحف للعديد من العروض الأوروبيّة والأميركيّة. يعتبر المختصّون هنا أنّ أساس المسرح التجريبي في أن يتمّ استدعاء عروض من فرنسا وإنكلترا وصربيا والصين وكازاخستان. هذا طرح خيالي. هذا طرح استراتيجيا ميتة ومميتة في آن. ذلك أنّ التكنيكات المستخدمة في تلك العروض لن تؤثّر على المنبع الأساسي لتجربة المسرح في مصر أو في العالم العربي. ذلك أنّ المسرحي العربي لن يجد تلك العروض في معادلاته المسرحيّة. ثم إنّ المسرح التجريبي هو مسرح دول صناعات متقدّمة. لم يدع المهرجان «أيّام الخيام» لفرقة الحكواتي. لم تخترع فرقة الحكواتي اللبنانيّة فنًّا. إذ أعادت اكتشاف الأدوات المستعملة وأعادت استعمالها بحسب الحاجة كوسائل تعبير متقدّمة على كلّ ما سبقها. بلا تعقيدات وبلا فلاسفة وبلا روح فوقيّة أو أسرار أمنيّة على العمليّات المسرحيّة بأساساتها وأقوالها ودراماتها. لن يؤثّر مهرجان المسرح التجريبي على تجربة المسرح العربي بسبب مجموعة من الاعتبارات. أوّلها: إنّ معظم العروض هي عروض مقالب. أي أنّها عروض فانتازيّا لا عروض تجريب. ثانيًا: إنّ اللّجنة المكلّفة بحراسة عروض المهرجان التجريبي هي لجنة مؤلّفة من أسماء أوروبيّة وأميركيّة. ثالثًا: إنّ العروض المستدعاة هي - في معظمها - عروض أوروبيّة وأميركيّة. ثمّة فروق وبونات واسعة بين لجنة عربيّة ولجنة أجنبيّة على صعيد الإبداع واللّجنة الفنّيّة واللّجنة الفكريّة العامّة. ثمّة اختلاف في الأسلوب. ثمّة اختلاف على صعيد المسؤوليّة. ثمّة اختلاف في البحث عن حلول وعن موضوعات تعني وتمتّع وتنعكس في أصول البحث وجذوره على صعيد البناء العامّ. لن يرسم المسرحيّون الأجانب للمسرحيّين العرب مساربهم ومسالكهم إلى تجاربهم الخاصّة.

المسرح الجزائري

شواطئ، بحر، فنون حلقة ومدّاحون وقوّالون وحكواتيّة وأجواء معامل ومصانع. أقام هذا ثقافة الجزائري المسرحيّة منذ نصف قرن بالتقريب. تحكّمت تجربة استلهام التراث بالسحب والمطر في تجربة المسرح الجزائري في تلك الآونة. بنى التراث جزءًا من أسطورة المسرح الجزائري. تراث انفتاح. لا تراث تقوقع. خصوصيّة ثقافيّة. لا خزائن هياكل عظميّة.



تناقل الجزائريّون المادّة جيلاً بعد جيل في تراث ثقافي - شفهي غير مدوّن بمعظمه. لا لإشباع رغبة لدى طرف من طرفيّ العلاقة، الراوي والمتلقّي. بل من أجل حفظ المادّة بحيويّتها في مسلك من الوعي. قاد الوعي إلى التعلم. شكّل التراث سفر تكوين التجربة الجزائريّة. أحياها. تضاعفت أهمّيّة العمل على التراث بتذكّر أنّ التراث ليس مادّة فقط. بل روح. روح فيّاضة بالحضور الشعبي في بلاد احتلّها الفرنسيّون على مدى عشرات السنوات. فرضوا لغتهم على الناس. ازدوجت اللّغة لدى الجزائريّين. أصبحوا «بي - لينغ». أصحاب لغتين متنافستين. اللّغة ضمير. اللّغة لغة اختلاف. اللّغة وسيلة. اللّغة غاية. اللّغة غايات بحدّ ذاتها، تلعب دورًا رئيسًا في تكوينات الناس وفي أشكال التعبير الخاصّة بها. أوكّد على ذلك، لأنّ الشغل على التراث انقلب على ذاته بعد سنوات طويلة على حضوره الحيّ في التجربة الجزائريّة. أصبح أشبه بتجربة عبّاس بن فرناس. تجربة طيران مؤودة. طار المسرح بالتراث أوّلاً. ثم: سقط في التراث. ذلك أنّ أحد أبرز أنشطة العام 2010 في الجزائر: الملتقى العلمي المنعقد في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في الجزائر أيّام 29 و2010/5/30، طرح الملتقى «توظيف التراث في المسرح المغاربي». طرائق توظيف التراث في المسرح المغاربي وآليّاته. حضور التراث في المسرح. عرض تجارب المسرح بين التراث والنظريّات المسرحيّة الجديدة. اعتبرت المداخل الثلاثة هذه التراث شخصيّة نموذجيّة. في حين استعملته التجارب السابقة كمعبر إلى تجديد وتطوير التجربة الجزائريّة. تمّت استعادة التراث بحضوره الغنائي الجديد. غيّب التراث كمادّة تراجيديّة بمستطاعها أن تركّب المسرحي المخاطرة بين الأشباح والملائكة والشياطين.

كلّما اشتدّت الأزمة في المسرح العربي، عاد المسرح العربي إلى التراث، هذا شأن المسرح وغير المسرح. هذا شأن المسرح والفنون الأخرى. استعمل العرب التراث كنفس في أحيان. استعملوه كروح في أحيان أخرى. استعملوه كمركب من مادّة وصورة في أحيان ثالثة. اشتغل المسرحيّون العرب على التراث كموصّلين. ثم اشتغلوا عليه كمستشرقين. عاد المسرحيّون الجزائريّون إلى التراث في العام 2010 بعد أن اشتغلوا عليه وحوّلوا حياته إلى حياة بهيّة وسعيدة. عاد المسرحيّون الجزائريّون إلى التراث بطريقة عرضيّة في العام 2010. لأنّ ما عادوا إليه استهلكه المسرحيّون الأوّلون في تجربة المسرح الجزائري. عادوا إلى ما استهلكته اشتغالات النعيمي وكاكي وعبد القادر علولة وكلّ من اشتغل على التراث. خلّفوا وراءهم كلّ التجارب والنظريّات المغاربيّة الأخرى. الاحتفاليّة والاحتفاليّة الجديدة. المسرح الثالث. مسرح النقد والشهادة. مسرح الكوميديا الصارمة. مسرح المرتجلات. النظريّة الافتراضيّة. النظريّة الإسلاميّة الجديدة. بيان المنهج الجدلي. مسرح المرحلة. المسرح الفردي. مسرح التكامل. النظريّة الاستدراكيّة في المسرح. النظريّة الاحترافيّة والمهنيّة. نظريّة: باتّجاه المسرح الذي نريد. التغريب. التبعيد. البيوميكانيك. الواقعيّة السحريّة. الفودفيل. تركوا مصادر الحياة والحركة. تركوا الجوهر. تركوا مقولة إنّ الفنّ هو الحقيقة المغايرة في صالح ضربة ارتداديّة أفقدت التراث ما تبقّى من قوّته. ما تبقّى من قواه. استنزفوه.

> من أبرز أنشطة العام 2010 في الجزائر: الملتقى العلمي المنعقد في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في الجزائر أيّام 29 و2010/5/30، والذي طرح «توظيف التراث في المسرح المغاربي»، فيما اعتبرت مداخله الثلاثة التراث شخصيّة نموذجيّة، بعدما كانت التجارب السابقة قد استعملته كمعبر إلى تجديد التجربة الجزائريّة وتطويرها.

الملتقى العلمي في الجزائر

الصورة بقياس الصورة لا بسطح الصورة وطبقات الصورة. تفضي قراءة الأوراق المقدّمة إلى الملتقى العلمي في الجزائر إلى ذلك. لذا: جاء ذكر تجربة علالو (علي سلالي). كما جاء ذكر محيي الدين بشطارزي أحد روّاد المسرح في الجزائر. الأخيران عضوان في الجمعيّة الموسيقيّة المطربيّة في مستهلّ العشرينيّات. قدّم علالو المهازل العسكريّة. ذلك أنّ الاثنين

الإبداع

مــالا إلى الكوميديــا في المســرح وإلى تضمينه الموسيقى والغناء والرقص. شارك في الملتقى: جمال الشايجي (الكويــت) وأحمد إبراهيم الفقيه (ليبيا) والسعيد بوطاجين (الجزائر) ود. جميــل حمــداوي (المغــرب) ود. سعيد الناجــي (المغــرب) ود. حافــظ الجريدي (تونس) وعبد الكريم برشيد (المغرب) ونادر القنة (فلسطــين - مُقيــم في الكويت) وطامر أنوال (الجزائــر) ولخضر منصوري (الجزائر) ود. أحمد منــوّر (الجزائــر) وعواطف نعيم (العراق) وبول مطــر (لبنان) وغيرهم. انتدى هــؤلاء حــول موضوعــة غايــة في الأهميّة هي وجــود المسرحــي الشخصــي. قــدّم د. سعيــد بوطاجين ورقــة بعنــوان: أطراســ التراثيّة في مسرحيّــة جحــا. تذكــير ببعض المحطّات البــارزة في المســرح الجزائــري بــكلام قسري وإداري. الأطرس مثلاً. عنــده: تتجلّى الأطراس في العمــل المسرحي كخاصّيّة لهــا مسوّغاتها الدلاليّة والوظيفيّة والمرجعيّة. بالاقتباس أوّلاً، بالتضمينات ثانيًا. «الاستثمارات في المورث والنصوص السابقــة». وصــولاً إلى الجانــب اللّســاني وكيفيّــات اشتغالــه. عنــده: هــذا نوع موغل في تاريخ العلامــات اللّغويّة والعلامات غير اللّغويّة. استخدام مصطلحات عويصة، من دون أن تــؤدّي المصطلحــات هــذه إلى المعنــى المقصود (عنوان ورقة د. نادر القنّة: الموروث في المسرح المغاربي بين الأنسقة الأيديولوجيّة والتنظــيرات الهرمنيوتيكيّــة مــن منظــور مشارقي). مصطلحــات برود عقلي لا انفعالات نفسيّــة لها. أنت أمام هوس خاصّ باستعمال المصطلحــات المعقّدة وغــير المفهومة. وتمجيد الشخصيّــة. ذلــك أنّ ورقــة د. سعيد بوطاجين نشــرت على أربــع عشرة صفحة مهــوّاة بحرف 20 أو 22 أبيض. في حين احتلّت سيرته الذاتيّة 12 صفحــة غير مهواة وبحرف 9 أسود. لا قوى متحرّكــة ولا قــوى مدركــة. بل أجســاد تتمطّى وتنمــو وتولــد ويــزداد نموّهــا في المنتديــات المسرحيّــة. يستحضــر المسرحــي ذاتــه غافلاً عــن نفسه وعــن المسرح. هذه سمــة من سمات كثيرة في تحقيق الحيــاة المسرحيّة في العالم العربي.

الخطــير: أنّ حــال النقد من حــال المسرح. يتأخّــر النقــد أو يتقــدّم على المسرح، غــير أنّه يبقــى فصل الكلام المبني على تجربة المسرح. ذلــك أنّ الكلام على التراث هو كلام على فجوة لا تــزال تتّسع في بطن المســرح، بحيث لم يجد النقد مجالاً لكي يملأهــا إلاّ بالعودة إلى التراث. يعود التراث في غيــاب نهار المسرح. ليس هذا معنــاه أنّ التراث ليل المسرح. بيد أنّ الانشغال بالتراث من جديد، لن يحسن في شروط المسرح. لأنّ المسرحيّــين سبق وأن اختبروا المسرح إلى حدّ الإشبــاع. تكسّرت كلّ سهــام الــتراث في المســرح وفي دهــاليز المسرح. لن يقبل المسرح خطابًــا قديمًا بعــد في عماراتــه الجديدة. تمرّد المسرحيّون الجزائريّون علــى العلبة الإيطاليّة في الطريــق إلى فصلهــم الجديــد في المسرح. عــودة المســرح إلى التجربــة الجزائريّــة عودة العلبة الإيطاليّة إليه في مصوغ آخر.

يجيء ذكر المسرحيّين القدامى في تجربة المســرح الجزائــري. يغيب ذكر بعضــ أبطال المراحــل الوسطى في التجربــة. لا يجيء أحد علــى ذكر زياني شريف عيّاد أحد أبرز ممثّلي التجربة الجزائريّة في سبعينيّات وثمــانينيّات القــرن الماضــي. لإقامتــه في باريس. تلعب المسافــة دورًا دائمًــا في الشــروع بتنــاول الأسمــاء اللامعــة في التجربــة. الإقامة جزء أساســي من التجربة. هذا مــا يبدو الأمر عليه. غير أنّ غياب بعض الأسماء لن يضفي مسحة ضروريّة من المعرفة في الطريق إلى التدوين والتأريــخ بعيدًا مــن المشافهة. لــن يزيد هذا إلاّ مــن وطأة الجهل المتضخّــم. جمّل الزيّاني شريف عيّاد حضــور المســرح الجزائري في المهرجانــات المسرحيّــة العربيّة. نال جائزة أفضــل إخــراج عن عمله «الشهــداء يعودون». بــان الرجــل كالعبــارة في المهرجانــات المسرحيّة العربيّة. قدّم أدلّة دامغة على تخطّي



المسرح الجزائري أجزاء من «أزمة الهويّة». وتخطّي المسرح الجزائري بساط التراث. هذا ليس قليلاً. ذلك أنّ الجمهور العربي ابتعد عن ابتداع أجوبة نهائيّة بالتخيّل. شاهدوا ولم يتخيّلوا وهم يخلقون جدلاً ثقيلاً لم يحز المسرح الجزائري حظًّا عظيمًا منه. محمّد بن قطاف مثل زيّاني شريف عيّاد. ولو أنّ الأوّل من عيار أثقل من عيار زيّاني شريف عيّاد. محمّد بن قطاف أيقونة المسرح الجزائري. يراوح الرجل بين الاعتلال الجسدي والصحّة الجسديّة. بيد أنّه بعيد عن الاعتلال النفسي وارتداداته كالتضخيم والتفخيم. حدّد الرجل - مع آخرين - الأسئلة الجوهريّة والأساسيّة الضروريّة في تجربة المسرح الجزائري. أخذه ذلك إلى صميم المشكلة بلا قراءات نظريّة ولا نظريّات فارغة. أوّلاً: ضرورة التواصل المنهجي. من دون منهج لا تواصل منهجي. الانخراط في التجربة على قاعدة، على قواعد أخرى. عنده: لن يقام صرح بلا وضوح. لن يقام صرح بلا احتلال فضاء. بلا بناء فضاء. بلا الإمساك بالفضاء المبني. قدّم المسرح الجزائري شهيدين. عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي. ثمّة شهيد ثالث: محمّد بن قطاف. الأخير شهيد حيّ. أسهم الرجل في بلورة مشروع جديد في المسرح الجزائري. عاضده آخرون. منهم إبراهيم نوّال. ترك الأخير عمادة معهد الفنون لأنّه يحبّ التعليم، ولأنّه يجد في المنصب الإداري منصبًا متعارضًا مع مهنة التعليم. ثمّة روح رسوليّة لدى بعض المسرحيّين في الجزائر. ثمّة روح جوّالة على التفاعل. إنّنا أمام أبطال روح تقابل بين الحاضر والحاضر. بين الحاضر والمستقبل. من دون انقطاع عن الماضي. ومن دون تمجيد الماضي أو تأليهه. لا حدود فاصلة لدى هؤلاء بين شيء وشيء إلاّ عبر السياق الضروري في الطريق إلى صرح المسرح الجزائري المجبول بيوميّات ووقائع حياة المسرحيين الجزائريين. عندهم: لا يبنى الصرح بالحجارة والباطون. يبنى الصرح بالهموم والهواجس والقضايا والحقائق وعرق وتعب المسرحي الجزائري ونبرته العصبيّة الجديدة. يعمل المسرحيّون الجزائريّون منذ مدّة على التواصل لا على التوصّل ولا التوصيل. هذا عنوان العام 2010. ذهبت وقائع العام هذا إلى بلورة الرؤية العامة، لكي لا تقف التجربة عند حدّ النظريّة. لكي لا تقف عند حدّ التنظير. ربطت التجربة الناحية الاجتماعيّة بالناحية الثقافيّة. دارت التجربة في العام 2010 على بناء عمارة سوسيو ثقافيّة بفهم كامل لمفاهيم الاختلاف الزمني والخاصيّات الزمنيّة. لم تقف على مجال دون آخر. وقفت على مجالها وعينها على المجالات الأخرى، حتى لا تفك شيفرة دخول المسرحي إلى المسرح بنقص أو دعسة ناقصة. عالج المسرحيّون الجزائريّون ما آلت إليه أحوال المسرح في الجزائر بكتابة وتنفيذ استراتيجيا مسرحيّة، لا تقوم على الإحصاء. لا تقوم على العدد. لا تقوم على أهمّيّة حضور العدد في سجلّات الإحصاء المسرحيّة. لا بأس من غياب المسرح بالمفهوم الكمّي في العام 2010. لأنّ ثمّة ما يخطّط له على المدى البعيد. لا انزياح إلى العدد قبل بناء مساحة تحتيّة على دلالات الخلق القديمة والوسطيّة والراهنة. الاختلاف نوعي. هذا صحيح. هذا ضروري. انتهت مرحلة في تجربة المسرح الجزائري. لا يقف الجزائريّون على صرح التجربة السابقة. بل على مركب جديد. يقوّم المركب الجديد نقاط اللقاء بين الإحصاء والأسلوب. غير أنّ الأسلوب ليس أسلوب مسرحيّة. ليس مصوغ مسرحيّة. أسلوب الجواب الأوّلي أو النهائي لأيّة مسألة. المسألة الآن: حضور الشباب في التجربة المسرحيّة بشروط الاستمرار في التجربة، بتحديد الأسئلة الجوهريّة والأساسيّة في المجهود المسرحي ومسالك الوصول إلى إجاباتها الضروريّة. تحديد معالم المسرح

عمل المسرحيّون الجزائريّون على التواصل لا على التوصل ولا التوصيل. ذهبت وقائع العام هذا إلى بلورة الرؤية العامة، لكي لا تقف التجربة عند حدّ التنظير. ربطت التجربة الناحية الاجتماعيّة بالناحية الثقافيّة. دارت التجربة في العام 2010 على بناء عمارة سوسيوثقافيّة بفهم كامل لمفاهيم الاختلاف الزمني والخاصيّات الزمنيّة.

الإبداع

الجديد إذا ما جاز التعبير. تقابل محايث بالطبيعة، يتبلور داخل حقل المسرح وخارج الحقل المباشر. خطاب نوعي. ارتبط الوصول إلى الخطاب النوعي بعمليّات جوهريّة. ربط الحضور بالتأسيس زائد ربط الحضور بتنمية مفهوم حضور العمارة في السهل المسرحي. المراعاة مزدوجة. حضور الشباب وحضور البناء أو ترميم البناء واستعادة حضوره.

شباب المسرح

أبرز الشباب في التجربة الجزائريّة هم محمّد بلقاسم وأحمد العكوم وحيدر بن حسين وعبّاس محمّد وجمال غرمي. أسماء في قلب استراتيجيّة مسرحيّة كاملة وواضحة. فتح الفضاء أمام المسرحيّين الشباب. دعوا إلى القبض عليه بتواتر الكلام وليس بالكلام المباشر. أدرك الشباب أنّهم أمام وظيفة أخرى. دراسة البنية ورصد مبادئ تكرار الحروف، لكي لا تتكرّر. ولكي لا تدور. لا يجري تدويرها. والإيغال في مفاهيم الإيقاع والنظم من دون تنغيم؛ ذلك أنّ أخطر ما تعرّضت إليه المدرسة الجزائريّة هو الشكلانيّة. وقوعها بالشكلانيّة سواء في أوقات استعمال التراث. أو في أوقات البحث في مصوغات جديدة وعن مصوغات جديدة. هذه حلقة مسرح. إنّها حلقة المسرح الجديدة. حلقة لا انعزاليّة. لا تعزل الحلقات الشيء عن الشيء، القضيّة عن القضيّة: الإنسان عن المنشأة. توجّه جديد مع مراعاة وظيفة العوامل الخارجيّة في البيئة والبنية الجماليّة. للاستراتيجيّة الجديدة خاصّيّة جديدة. يتداخل الاسم بتوسيع التجربة الشخصيّة إلى حدود التجربة العامّة. لن يتذكّر الكثيرون أبرز أسماء عناوين مسرحيّات العام 2000. الأرجح، أنّها مسرحيّات قليلة. الأرجح أنّها تجارب صغيرة. هي تجارب نقاط التقاء خطّين متعامدين. إنّها الصورة المشهديّة. تترجم الصورة هذه واقع الحال. لا يتوقّف ذلك عند تاريخ ولا يعبر فوق تاريخ من دون الانتباه إليه. يحاول الشباب الجدد توسيع حدود التاريخ وكتابة تاريخهم الخاصّ في آن، متلمّسين ما يعبر عن قوّة المعنى لفكرة مطروحة لم تبلَ أو لشخصيّة مفهوميّة، تمتلك رصيدًا معرفيًّا، يمتدّ في الزمن كما يمتدّ في الحال. لا مفاهيم مدد طويلة ولا مدد قصيرة. بل ما تحتاجه التجربة بالضبط. يُعلِّمُ التاريخ الشباب. هذا أكيد. غير أنّهم لا يتلقّونه إلاّ بخلاف ما يتلقّون عنه. أي أنّهم يسافرون في التاريخ. يسافرون إلى التاريخ، لكي يعاينوه، قبل أن يقرأوه قراءة لا علاقة لها بغابر الزمان وحده. يذهب الشباب في التاريخ بحثًا عمّا يعينهم أو يشدّ من أزرهم بصدد فكرة طارئة أو جواب يعثرون عليه في ما يخصّ سؤالاً راهنًا، حتى يدشّنوا عصر حداثتهم مستفيدين من المناخ والمتاح في الأمثلة الحيّة. ما يحاول الشباب تلمّسه، ما يعزّز الصفة الإنسانيّة في تجاربهم، أو ما يعزّز فكرة الحداثة التاريخيّة، حيث يرون في التاريخ ما هو حاضر أمامهم. ما يجعل التاريخ شخصيّة مفهوميّة استثنائيّة في امتلاء التاريخ بالمعاني اللامتحفيّة الجامدة والمتصلّبة. لا يتعامل الشباب مع التاريخ والراهن والمستقبل كمتعارضات وكمتقارضات. لذا: يحضر المدّاح والراوي. إنّهم توحيديّون في تطبيقهم العلم بالعمل. يطرحون الحلقة كحلّ. كما يطرحون العيث كحلّ. يطرحون الأدوات التراثيّة كحلّ. كما يطرحون الأدوات التراثيّة. كما يطرحون السينوغرافيا والقضايا الحديثة. هذا ليس نموذجًا. إنّه اختبار في المدى الجديد للشباب الجدد. يشتغل الشباب على ما يعتبرونه الضمان الأرحب للحفاظ على حقوق الذات وحقوق الآخرين وكينونتهم المجتمعيّة. يعترفون في قرارة أنفسهم - كما يعترفون بالعمل - بأهمّيّة اللّغة بعد 130 سنة من الاستعمار الفرنسي وفرضه اللّغة الفرنسيّة لغة أساسيّة في دولة عربيّة إسلاميّة. لغة في ثقافة وثقافة في لغة تتعدّى حدود الشخصي المتباهي بقوميّته أو الجماعة المفتخرة بهويّتها انطلاقًا من لغة



تعنيها وحدها. اللغة لغة تجمع الجزائريين والعرب. تجمع اللغة الجزائريّين والمسلمين في شساعة حدود الجزائر الحضاريّة والجزائريّة. اللغة ضمير عند الشاب المسرحي في الجزائر. ليست اللغة في عبارات. اللغة مدى. يجيب كلّ من تسأله عن الشباب أنّ الشباب يمتلكون اللغة. أفعال الشباب بطابع سياسي واجتماعي وثقافي مركّب. تحضر وزارة الثقافة في المجال هذا. دعت الأخيرة دائمًا إلى التلمّس. تلمّس ما هو منشود من جهة البحث والمجابهة. نظّم مئة فنّان «وقفة غضب في أثناء افتتاح مهرجان الجزائر للمسرح المحترف في دورته السادسة» (أيّار/مايو 2011). احتجّت جماعة من فنّاني المسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون والموسيقى على «استمرار الوضع المزري لقطاع الثقافة في الجزائر» (الوكالات). حمل كلّ فنّان وردة. رفعت شعارات مناهضة للرداءة في الإدارة والإقصاء وتهميش الكفاءات. وقفت في مقدّم الاحتجاج وجوه فنّيّة بارزة كالمخرجين المعروفين مالك القعون ورشيد علال وياسين قويسم وعمار بلقاسم ونبيل عسيلي ومصطفى لعريبي وعمر معروف وزهير بوزراز. قرأ المحتجّون الفاتحة على روح مجوبي، ثم مضوا. غير أنّهم أشاروا إلى مجموعة من الحقائق الجاثمة فوق الواقع الثقافي الجزائري. حقائق برسم التعامل معها. أولاً: الديموقراطيّة. لا يزال موضوع الديموقراطيّة أحد الموضوعات الشاغلة لأذهان الكثيرين. ثمّة الكثير من الجزائريين في الخارج بسبب الضائقة الاقتصاديّة. ثمّة الكثير من الجزائريين في الخارج بسبب غياب الديموقراطيّة. بعضهم يواصل نضاله «من أجل جمهوريّة جزائريّة علمانيّة». يشير الطرح إلى حضور الموضوع الديني كثقل في الجمهوريّة الجزائريّة. يحاول البعض القراءة في خبايا فشل الثورة الجزائريّة في تحقيق أهدافها. الجزائر جمهوريّة دينيّة. هذه هي المادّة الثانية في الدستور الجزائري. يرى البعض أنّ فضاء الحرّيّة معقول، في حين يرى بعض استمرار وتواصل سياسة التضييق على الحرّيّات. لا تزال البلاد تحاول تضميد جراح 130 سنة من الاحتلال. يدفع النظام الكثيرين إلى مغادرة البلاد. الجزائريّون - بالمعنى هذا - بين مطرقة «جبهة التحرير الوطني» وسندان الجماعات الإسلاميّة. صفّي بعض معارضي الداخل بسبب اختلاف في وجهات النظر في التعاطي مع الثورة أو بسبب ظلاميّة الجماعات الإسلاميّة في فترة التسعينيّات.

يعيش الجزائريّون بين واقع تعسّفي ويوتوبيا تأسيس نظام سياسي ديموقراطي. طرح المحتجّون في المهرجان الجزائري قضيّة التهميش والفساد. قضيّتان مطروحتان الآن على بساط الواقع. شغل الشباب الجزائري شغل بقاء. شغل مقاومة بصلاحيّة فرد. صلاحيّة أفراد. صلاحيّة جماعات. صلاحيّة فئات. أو صلاح فرد أو أفراد وجماعات وفئات في مكاشفات معمّقة ونقديّة في آن. نظر في الجانب الآخر من العقل السالف. لا يفارق هؤلاء فداحة الجاري. يستمرّون في العمل على التأسيس مع ذلك ببرامج أعمال معماريّة - بحثيّة في سنة حياة جديدة. مسرحيّة بالناقص أو مسرحيّة بالزائد، الموضوع في مطرح آخر بطبيعته التاريخيّة والراهنة. الأهمّ لديهم هو البعد الثقافي الآن. لا المنتج الثقافي. استراتيجيّون في فتح فضاء المسرح على العالم. أو إعادة فتح فضاء المسرح على العالم. عملهم عمل مركزي. عمل في العاصمة. عملهم عمل جبهوي. نضال مركّب في تطلّعات ميتاحدوديّة. يُعيدون تأهيل المسارح القديمة ثم يُعيدون افتتاحها. مخرجون وممثّلون وكتّاب. أعيد تأهيل مسرح سكبيديا في أمّ البواقي. أعيد تأهيل قاعتيْ المسرح الوطني. الكبرى والصغرى. الكبرى بـ 750 كرسيًّا والصغرى بـ 120 كرسيًّا.

سبحة طويلة. قاعة المقار. قاعة قصر الثقافة، مسرح بلعبّاس، تنشيط العمل المسرحي في منطقة مستغانم ومنطقة جلفة في

السرحيّات المنتجة (البارزة) في الجزائر العام 2010، قليلة. لكن تصفّح ما يجري على صعيد العدد لن يؤدّي إلا إلى الوقوع في سياجات مغلقة. حيث الأهمّ خوض المعركة الجارية داخل العائلة المسرحيّة في الجزائر من دون الوقوع في الطبائع المأساويّة كندرة الأعمال اللافتة المقدّمة في العام 2010.

الإبداع

الجنوب. نشطت المهرجانات، نشطت الملتقيات، نشطت الأيّام المسرحيّة كـ «أيّام مسرح الجنوب في العاصمة». نشطت المحترفات. جيء بإيفون رومير من مسرح مارسليا. اشتراكي. يحبّ رومير الأعمال الصعبة. يؤكّد محمّد بن قطاف تكرارًا على أهمّيّة الشباب. يدعمهم، يتابعهم، يشير إليهم. يقيم المسرحي الفرنسي ورشة على مدى سنتين كاملتين. يزداد عدد الكتّاب. حميد العيّاش أحدهم. صاحب جزائر نيوز. يكتب ويموّل ما يكتبه. قدّمت «جحّا» في العام 2010 عن نصّ كاتب ياسين. قدّم حيدر بن حسين «الأستاذ كلينوف». قدّم جمال غرمي «جولة في الغابة». مزيج بين مسرحيّة من بيكيت ومسرحية أخرى. نالت المسرحيّة جائزة لجنة التحكيم في مهرجان المسرح الجزائري الأخير. يعتبر التوقّف أمام المسرحيّات المنتجة العام 2010، المسرحيّات البارزة (هي قليلة) شيئًا متجاوزًا للواقع. لأنّ تحسّس ما يجري على صعيد العدد لن يؤدّي إلاّ إلى الوقوع في سياجات مغلقة. حيث الأهمّ خوض المعركة الجارية داخل العائلة المسرحيّة في الجزائر من دون الوقوع في الطبائع المأساويّة كندرة الأعمال اللافتة المقدّمة في العام 2010.



المضمون الثقافي للأغنية العربية

مدخل منهجي لتنظير الموسيقى العربيّة

ثمة مداخل منهجيّة ثلاثة يمكن الانطلاق منها لوضع إطار نظري للموسيقى العربيّة:

1. المنهج التجريبي

هنا تكون فلسفة العلم الفيزيائي للصوت والصوتيات القائمة على التجربة المعمليّة هي المفصل في وصف موسيقى ما وتحليلها. والمزية هنا الانطلاق من الجزء إلى الكل. وينبغي وصف الصوت المموسق هنا من حيث المدى (range) وطول الموجة ودرجة التردّد وقوّة الصوت بل ونكهة الصوت (timbre) ومدّته في الزمان، كلّ بمعياره المتفق عليه في فيزياء الصوت من حيث كون الصوت طاقة كهرومغناطيسية. وإذا طبّق هذا المنهج التجريبي على بعض موسيقانا العربيّة فلن يجدي في جميع الأنغام إذ إن ذبذبة أو درجة تردّد ما يعرف بثلاثة أرباع التون أو نغمة (السيكا) في كلّ نغمة في المقام العربي لا تستقرّ عند رقم ثابت، وهذا بدوره يحول دون أن تكون بعض مسافات الموسيقى العربيّة بل وأكثرها شرقية جزءاً من تآلف بوليفوني أكبر، فتبقى موسيقانا مونوفونيّة ميلوديّة محرومة من التطبيقات (الهارمونية). لكن الصحيح أيضاً أن التطبيق البوليفوني يصبح ناجحاً بل وممتعاً حينما يقوم موسيقار إغريقي مثل أندريه رايدر بالتصدّي للمهمة كما فعل مع مقام شرقي غربي في الآن ذاته مثل النهوند أو السّي مينور أو الدومينور في رائعة (لحن الخلود) للراحل فريد الأطرش أو رائعة (الود) على السلّم الخماسي السوداني للموسيقار محمد عثمان وردي.

2. المنهج التاريخي

هنا يكون التقصّي التاريخي هو الديدن ويستعان بكلّ ما يكتب به التاريخ من أشكال الوثائق. لأن (لا تاريخ بلا وثائق). ولو عثرنا في اليمن مثلاً، على مخطوطتيّ (دائرة الطرب) و(رسالة في الألحان) للطبيب الموسيقار محمد بن أبوبكر الفارسي العدني (توفي العام 1248م)، الذي عاصر مطلع دولة بني رسول في العصر الإسلامي الوسيط، لعرفنا الكثير من خصوصيّات الفكر الموسيقي المحلّي ودرجة اقترابه أو ابتعاده من التنظير الموسيقي المجايل له في بغداد والقاهرة مثلاً من حواضر العرب. وللتاريخ الموسيقي علمان مساعدان هما :

3. المنهج الإثنوميوزيكولوجي

يعرف الإثنوميوزيكولوجي أيضاً بعلم موسيقى الشعوب. وقد تخلّص من كثير من شوائب الفوقية التي غذّاها الاستشراق الأوروبي قبل أن يتخلّص من اسمه السابق، أي علم الموسيقى المقارن. هذا هو المنهج الذي يعمل به المستشرقون المعاصرون وتلاميذهم من العرب مثل الفلسطيني الراحل حبيب حسن توما والسوداني علي الضو والمصري عصام الملاح والعراقية شهرزاد قاسم حسن واللبناني توفيق كرباج والكويتي أحمد الصالحي والأردني عبد الحميد حمام وكذلك يتشيّع له المختصّون في العلوم الاجتماعيّة والسلوكيّة. كان هذا المنهج يسمّى حتى الستينيّات والسبعينيّات من القرن العشرين بعلم الموسيقى المقارن، باعتبار النموذج الموسيقي الغربي الكلاسيكي هو الأنموذج العالمي الأرقى

الإبداع

كـون موسيقاه "موسيقـى تجريدية" abstract music محققـة المقولة الجماليـة الأوروبية أن (الموسيقى هي أكثر الفنون تجريداً).

يقوم هذا المنهج على قراءة الموسيقى في سياقها الاجتماعي بدءاً بتفكيكها ثم إعادة مدماكها وفهم معانيها ووظائفها السوسيو- ثقافيّة وتذوقها بشكل كلّي لا يبترها عن محيطها المحلّي وزمكانها الذي أنتجت فيه. مفاصل هذا المنهج المكوّنات التالية :

سلّم الموسيقى Mode

يكـون الحديث هنـا بالمقارنة بين الراجا الهندي والشاشمقـام في وسط آسيا والمقام العربـي أو التركـي ، مـع السلـم الموسيقـي الغربـي الكبير(ماجـور) والصغير(مينـور) والكروماتيكي (الملون) وتسمّى مراراً السلالم العالميّة، علماً بأن هذه السلالم الغربيّة معدّلة بدورها عـن السلالم الغريجوريّـة الأوروبيّة، حتـى يتمكّـن المؤلفـون الموسيقيـون مـن التعامـل مـع البوليفونية أو تعـدّد الأصوات، وذلـك أساس علم جمـال الموسيقـى الغربيّة الكلاسيكيّة(سمفونيـات – أوبرا..إلخ) وتكون البوليفونيّة أو التعدّديّة الصوتيّة إمـا :

- عمودياً وتعرف بالهارموني Ha-mony.
- أفقياً وتعرف بالكونتربوينت Cou-terpoint.

وتقـوم الموسيقـى العربيّـة علـى نظريـة المقـام وهو مـا يعـادل السلّم لأغراض عمليّة هنـا. والموسيقى العربيّة غنيّة بظاهرة التلوين المقامي، أي استخدام أكثر من مقام في الأغنية نفسهـا؛ فهنـاك 24 بعـداً فيهـا بسبب وجـود مسافة ثلاثة أربـاع التون وتسمّى حيناً السيكا. ولعـلّ هـذه المظاهر مـن التلوين محـدودة في الغنـاء (التقليدي) في المـدن والغناء (الشعبي) في الأريـاف في اليمن، علماً بـأن الجدل حول الفرق بين ما هوتقليدي وما هوشعبي في بلاد العرب مـا زال قائماً من حيـث كونه "اختلاف نـوع" أم "اختلاف مقدار"، وهوموضوع جدلي بين أهل اليسار الجدلي وأهل الطريقة والحقيقة يتعدّى الحيّز الموسيقي.

وحتـى المقامـات ذات الربع تـون (هناك 24 بعـداً في الموسيقـى العربيّـة) قـد تكون لهـا خصوصيّة تونسيّـة أو يمنيّة مثلما ذهب الباحـث الحضرمـي عبد الـرب إدريس في أطروحتـه مشيراً إلى وجـود (كومـات) أو ميكروتـون أقـل مسافـة أو أكـثر مسافـة من التـوالي المعهـود في مقـام (الهـزام) ومقـام (الحجـاز)، ومن هنا يمكـن الحديث عن هزام يمني وهـزام مصـري وحجاز يمنـي وحجاز مصـري والآلة الوترية المظهـرة لهذه الفروق تشمل العود والكمان مثلاً.

وقـد حـاول مؤتمـر القاهـرة الأول للموسيقى العربيّة في العام 1932 أن يختزل المقامات العربيّة والتركيّة.

ويذهـب البعض إلى أن عـدد درجـات السلم/المقـام تحـدّد مـدى رقيّـه الموسيقـي، فوصم السلّـم الخماسي لذلـك بوصمة التخلّف والبدائيـة. والواقع أن الأمـر منظومة متكاملة من الهويّة والشخصيّة والجماليّة الموسيقيّة لا تختزل في المقام وحده، ودليل ذلك مدى نجاح الأغنية السودانيّة المغنـاة بالعربيّة الفصيحة أو المحكيّـة وعلى السلم الخماسـي في أفريقيا جنوب الصحراء.

الإيقاع Rhythm

إنـه النبـض الإيقاعـي كمـا يسمّيـه الباحـث الموسيقي العربـي المصري عصام المـلاح، ومـا ينبغـي أن نلاحظـه هنـا هو توزيع الضغوط القويـة (الدموم) والضغوط الضعيفـة (التكـوك) والسكتـات في حقـل المازورة الموسيقية.

والنسيج اللّحني لغنائنا العربي يتكوّن من اللّحن المستخلص من المقامات الموسيقيّة والنبض الإيقاعي معاً، وعلى هذا النسيج أن يستجيب للقالب المغنّى عليه؛ فالقصيدة غير



الموشح وغير الصوت وغير الطقطوقة وغير الدور وغير المقام وغير القد وغير المألوف وغير الغرناطي، ولكلّ قالب مقدمات وفواصل وقفلات وإيقاعات ارتبطت به ومقامات مفضّلة له.

الآلات الموسيقيّة Organology

في المشهد العربي حالياً صراع بين الآلات الأصليّة في الارث وتلك الدخيلة من الخارج. والملحوظ أن كثيراً من الأصليّة انقرض لتحلّ محلّه الدخيلة والمستوردة.

والآلات الموسيقيّة في الوطن العربي عوائل تتوافق مع تقسيم كورت زاكس العالمي، مثل الوتريات string instruments، والهوائيات أو آلات النفخ aerophones كالمزمار والناي والأرغول والودعة..إلخ، والإيقاعيّات percu-sion instruments.

ولا بدّ أن نضيف الآن الآلات التي تعمل كهربائياً وإلكترونياً. وتبقى الحنجرة البشرية هي الآلة الأولى في التاريخ البشري، وتستخدم أحياناً للهمهمة والبربرة غير المفهومة كما في طقس(الربوط) بالمهرة.

الوظيفة الاجتماعية Social function

بينما انفصلت الموسيقى الأوروبيّة الكلاسيكيّة عن الوظيفة الاجتماعيّة ذات الدلالة زمانياً ومكانياً وأصبحت تعبيراً نغمياً مجرداً كالسمفونية أو قصة غنائية بالصوت الأوبرالي في الأوبرا الغنائية، تقود إلى المتعة الذهنيّة المقصودة لذاتها جمالياً، تصاحبها طقوس خاصة مثل حجز التذاكر المسبق وبرنامج الحفل مسبقاً واختيار موقع الجلوس وعدم الحديث أو حتى النحنحة خلال العرض وتأجيل التصفيق حتى آخر العرض وارتداء البذلة المكتملة عند الحضور، نجد أن الموسيقى العربيّة تدور مع دورة الحياة life cycle – عادات وتقاليد – من فرحة الميلاد وأغاني الهدهدة والختان والزواج إلى مناحة الوفاة وما يصاحبها من أناشيد دينيّة وعظيّة.

وهناك الإنشاد الديني في المناسبات الدينيّة كالأعياد، أو غناء ورقص المتصوّفة (السماع) المعروفين أيضاً بالشلالين في تهامة اليمن، وهو أرث تناقله المريدون شفهيّاً عبر القرون ويحمل داخله بعضاً من أجلّ التقنيات الغنائيّة المحليّة.

وهناك المارشات العسكريّة أو (الطبلخانة) كما عرفت في عصر بني رسول في القرون 13و14و15 ميلادية، العصر الذهبي للثقافة اليمنيّة، وحتى الأغاني المناسباتيّة وتعرف في خطابنا بالوطنيّة. كما أن كثيراً من رقصات الحرب، كالزوامل وغيرها، تحوّلت إلى طقوس يراد بها الاحتفاء بالضيف.

وتحتلّ أغاني العمل الزراعي بمراحله المختلفة مساحةً كبيرة من الغناء الموجّه

الموسيقى العربيّة	الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة
بناء مونوفوني ميلودي monophonic melodic لا يستغني عادةً عن التغنّي بالشعر واللّحن أحادي الخط	بناء بولفوني polyphonic تجريدي واللّحن متعدّد الخطوط
يتجلّى جماليّاً في التطريب الذي يبدأ بالاستجابة العضليّة من المستمع	يتجلّى جماليّاً في التجريد الذي يحتاج لستجابةً ذهنيّة وتدريباً مسبقاً على التذوّق من قبل المستمع
ثراء إيقاعي وإمكانيّة مصاحبة إيقاعيّة (بوليرتمي)	فقر إيقاعي
تنفيذٌ أوركسترالي وتمددٌ أفقي غير موظّف	توزيع أوركسترالي عمودي يهتدي بالكتابة وعلم التأليف لآلة معيّنة
إمكانية للارتجال improvisation والمحاورة المحدودة بين الآلات (هيتروفوني)hetrophony	التزام حرفيٌ بالنوتة وتعليمات قائد الأوركسترا
الجمهور متلقٍ ومرسل معاً	الجمهور متلقٍ
الجملة تتفرّع لتعود وتتكرّر لتضمن الوحدة العضوية للّحن وتؤكّد واحدية الخالق كباقي الجمال الإسلامي	الفكرة تتطوّر وتنمو باطّراد، موحيةً بتنقلات في الصور والمعاني، ساردةً ما يشبه الحبكة الموسيقيّة

وظيفياً إلى جانب أغاني العمل في البحر عند إشراع السفن وصيد الأسماك أو الملاحة ومع أغاني العودة للبرّ من رحلة قصيرة أو رحلة طويلة، وكذا أغاني أصحاب الحرف اليدوية بأنواعها ممّا يمارسه الرجال أو النساء. وهناك أغاني الرعاة والجمّالة، إضافة إلى غناوي النساء عند أداء الواجبات المنزليّة.

العقلية والذهنية الموسيقية
Aesthetic mentality

هنا نحن بصدد الإستطيقا أو علم الجمال الموسيقي والفروق الفردية ملحوظة بين المشتغلين بالإطراب بسبب فروق الموهبة والتربية الموسيقيّة المكتسبة، كما أن لكلّ شعب عقليته وذائقته الموسيقيّة التي تعتبر جزءاً من هويّته الثقافيّة ومن هنا نجد عبارة (علم موسيقى الشعوب).

منهج تصنيف المضمون الثقافي للغناء العربي:

يرى الباحث محمد سعيد الريحاني (المملكة المغربيّة) أن الأغاني العربيّة قد تحمل أكثر من موضوعة ما، وبالتالي يمكن أن تصنّف، أو يمكن أن تتشظى، إلى تسعة أصناف بحسب العامل المهيمن في الأداء.[1]

1) **بحسب الغرض الغنائي:** نلاحظ هنا تقاطعاً مع ما عرف بأغراض الشعر العربيّ القديم

– حكم، مدح، غزل، ابتهال، رثاء.

2) **بحسب الإيقاع:** جغرافيّ (الأغنية المغربيّة، الأغنية السودانيّة، الأغنية الخليجيّة...)

– إثنيّ (حيدوس للأمازيغ، الأندلسي للموريسكيّين، الكناوي للزنوج...)

– جهويّ (الهيت لقبائل الغرب، الطقطوقة لقبائل جبالة..)

– طبقيّ

– دينيّ

3) **بحسب الأدوات المشغلة في العزف:**

– أغنية شرقيّة (حضور مهيمن للعود أو القانون)

– أغنية غربيّة (حضور طاغ للقيثارة أو الساكسفون)

4) **بحسب انضباطها للقواعد الموسيقيّة :**

– الأغنية الكلاسيكيّة

– الأغنية الشعبيّة

5) **بحسب عدد المغنّين :**

– الغناء المنفرد

– الغناء الجماعي

– أغاني المجموعات

6) **بحسب جنس المغنّي :**

– الأغنية النسائيّة

– الأغنية الأنثويّة

7) **بحسب الموقف من الوجود :**

– أغنية ثوريّة

– أغنية رسميّة

– أغنية تجاريّة

8) **بحسب الحالة النفسيّة المقصودة :**

– الجذبة

– المرح

– الحزن

9) **بحسب اللغة :**

– فصحى

– زجل عامي (الأغاني الشعبيّة)

– تهجين (أغاني الراي)

حصاد العام 2010

تفتقر مواقع الموسيقى العربيّة في الإنترنت إلى مرجعية موثوق في إحصائياتها على المستويين الأكاديمي والتجاري، بحيث تُستقى منها درجة الانتشار لأغاني كلّ عام جديد. ويمتدّ هذا الفقر إلى التصنيف،

1 – محمد سعيد الرَّيْحَاني، «أزمة الأغنية العربيّة من أزمة الشعر العربي»، جريدة «العرب الأسبوعي» اللندنية، 10 /3/ 2007.

حيث تبتدع هذه المواقع تسميات تتصادم أكاديمياً ومنهجياً مع ما هو معروف من تقسيمات أنماط الغناء. ممّا يؤدّي إلى قصور واضح في قدرة الباحثين على تحليل مضامين الخطاب الغنائي والوصول من خلال الجداول والرسوم البيانيّة الإحصائية إلى التعرف إلى القضايا والظواهر التي هيمنت على إنتاج عام ما.

ثمة عقبة في وجه أيّ مقاربة وصفيّة وتحليليّة تكتسب موضوعيتها وحياديتها من المعلومات والبيانات والأرقام الدقيقة التي يمكن أن يقدّمها الحاسوب. فالمشكلة بالأساس مشكلة معلوماتيّة. وفي ما يلي ما أمكن استخلاصه للعام 2010.

الكمية المنتجة

ومن الجلي أن الأغلبية الساحقة من هذه الأغنيات هو باللّغة العامية أو المحكيّة وليست بالعربيّة الفصيحة، لكي لا تقول العربيّة الفصحى لأن فصحى هي على وزن (فعلى) وهي صيغة المبالغة في لغة الضاد. وبعد أكثر من نصف قرن على توجّس أمير الشعراء أحمد شوقي من الدور الذي لعبته أزجال بيرم التونسي في الترويج للمحكيّة المصريّة عبر الأغاني على حساب الفصيحة، يبدو واضحاً أننا أمّة تكتب بلغة وتغنّي بلغة أخرى!

مهرجانات غنائيّة وموسيقيّة

بدت تونس والمغرب نموذجين بارزين، إضافة إلى قطر، من البلدان العربيّة الأكثر ازدهاراً بالمهرجانات، ولاسيّما الغنائيّة والموسيقيّة، وذلك لاعتماد اقتصاد البلدين على السياحة كمصدر دخلٍ رئيسيّ. وهو ما يطرح بشدّة إشكالية المراكز والأطراف في الوطن العربي.

الجوائز الموسيقيّة والغنائيّة

الجوائز في المجال الإبداعي مثل الشهادات في المجال الأكاديمي. وظيفتهما الاعتراف بالعطاءات. فالاعتراف بالمجهود والعطاء مهمّ بالنسبة إلى الإنسان لأنه يصبح "تكريماً". وعليه، يبقى "تكريم الأديب" تقليداً ثقافياً يتمظهر من خلال أشكال عدّة نبيلة كالتوشيح أو التوسيم أو تسمية المؤسّسات الثقافية أو الشوارع أو الأحياء باسمه أو العضويات الشرفيّة أو تقديم الشهادات الأكاديميّة الفخريّة والاقتراح للجوائز أو إطلاق جوائز باسم المكرّم...

والجوائز الفنّية تأتي في هذا السياق من خلال ثلاثة نماذج: فهناك جوائز التكريم والاعتراف بالمجهود، وهناك جوائز الاستقطاب ويطغى عليها الجانب الأيديولوجي، وهناك جوائز النهوض في حقل من الحقول الغنائيّة كأغاني الطفل وحقوق الإنسان وغيرهما...

الدوحة عاصمة الثقافة العربيّة 2010

بإيعاز من منظمة اليونسكو، وابتداءً من سنة 1996 تاريخ انطلاقتها في القاهرة، تعلن جامعة الدول العربيّة كلّ سنة عن المدينة التي ستكون "عاصمة للثقافة العربيّة" لمدّة سنة كاملة حافلةً بالأنشطة الثقافيّة تقدّم خلالها الإنتاجات الثقافيّة والفنيّة المحليّة والعربيّة. ونظراً لنجاح المشروع، فقد اقتفت منظمة المؤتمر الإسلامي خطى جامعة الدول العربيّة وأطلقت على لسان من ينوب عنها ثقافياً، "المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم"(إيسيسكو).

جدول 1

البند	الإحصاءات	مصادر المعلومة الحاسوبية
الألبومات	139 البوماً	المواقع التالية :
الأغاني	1401 أغنية	موالي، اللوماني المخزن،
الفيديو كليب	246 فيديوكليباً	موعود، ومواقع أخرى..

الإبداع

مشروعاً موازياً أطلق عليه اسم "عاصمة الثقافة الإسلامية" وكانت أولى عواصمه مكة المكرمة سنة 2005.

نمت فكرة "عاصمة الثقافة العربيّة"، أولاً، في وقت تعرف فيه الثقافتان العربيّة والإسلاميّة انحساراً وميلاً للتقوقع على الذات، لذلك تهدف فكرة العواصم الثقافيّة إلى تحرير الإبداع وتقريب الثقافات العربيّة في المحيط الواحد وتعزيز الهويّة الثقافيّة ووضع الثقافة في صميم مشاريع التنمية العربيّة وتعزيز التواصل بين الثقافات العربيّة البينيّة وجعل الثقافة أساس العمل العربي المشترك. ثانياً، أنشئت فكرة "عاصمة الثقافة العربيّة" لمقاومة الانجراف وسط سيل العولمة الثقافيّة والإعلاميّة وإرادات الهيمنة للانفراد بتسيير العالم وتوجيه الرأي والذوق. إنها دفاعٌ عن الخصوصيّة ومقاومةٌ للتهميش وأحادية الثقافة. ثالثاً، أنشئت فكرة "عاصمة الثقافة العربيّة" للانفتاح على الثقافة وتحريرها، فليس ثمة إنسان حرّ لم يحرّر فكره بعد.

ويعتبر لقب "عاصمة للثقافة العربيّة" تشريفاً وشهادة استحقاق على صدر المدينة المرشحة والبلد الأم ومناسبة لإعادة الاعتبار للثقافات الوطنيّة على طول الخريطة العربيّة. كما أنها فرصة لاستكشاف الهوية والمصالحة مع الذات ومع الآخر.

تحتفل كلّ عام عاصمةٌ عربيّة بصفتها عاصمة ثقافية للعرب، وفي العام 2010 كانت **قطر** (الدوحة) عاصمةَ العرب الثقافيّة، وبما أن الغناء والموسيقى مكوّنان أساسيّان من مكوّنات الثقافة لمجتمع أو أمّة ما، يوضح **الجدول رقم 8** ثراء عاصمة العرب الثقافية 2010 بالفعاليات المتميّزة في الموسيقى والغناء؛ ومن أبرز ما ميّز احتفالية هذا العام هو **مهرجان الموسيقى الشرقيّة** الذي تميّز بأمسياته ولياليه الطربيّة، وكذلك ندوته الفكريّة، هذا إلى جانب مهرجان الدوحة الغنائي السنوي العاشر.

ما دام العرب يحتفلون كلّ سنة بمدينة من المدن العربيّة، والتي هي بالضرورة "عاصمة سياسيّة"، لتصبح "عاصمة ثقافيّة"، فالاختيار الذي يتوقّعه كلّ مواطن عربي هو أن يتمّ في هده التظاهرة الثقافيّة "تشجيع المنتوج الثقافي والفنّي الجديد والحديث الصدور". لذلك، فالمنطق المتوقّع في هده التظاهرات الثقافيّة السنويّة هو استدعاء الفاعلين في الفنّ والثقافة والأدب الذين أصدروا على الأقل عملاً واحداً في السنة السابقة لإعلان اسم عاصمة الثقافة العربيّة، ومن ثم تحويل "العاصمة الثقافية" إلى فضاء "يتبارى" فيه الفنّانون على عرض "جديدهم" واستعراضه.

الفنّ هو"ضمير الأمة" حين يشتغل على "المضمون" وهو "وجدان الأمة" حين يشتغل على "الشكل". قد يبدو هذا "تشابكاً" بين مجال الفنّ ومجال الفكر لكن الفرق بينهما بيّن. فالحياة قد "تصعب" من دون فكر ومن دون تفكير ولكن "تستحيل" الحياة من دون فنّ ومن دون جمال. وهذا ما يثبت أن الفنّ يتضمّن الفكر ويحتويه، وبأنه أوسع منه وأشمل. فالفنّ يولد مع الإنسان، إنه فطريّ. أما الفكر فيُتعلم، إنه مكتسب.

وإذا كان الفنّ "أشمل" من الفكر، فإن الإبداع "أسبق" على التنظير والتقعيد. لقد كان الفنّ هو السبّاق دائماً إلى جدران الكهوف والأهرامات وأسوار المعابد كما كانت تتغنّى به هذه القبيلة ويفخر به ذلك الشعب. فروائع الفنّ جاءت "قبل" التنظير: الإلياذة والأوديسة، جلجامش، ألف ليلة وليلة، بيووولف، المعلقات العشر... أما التنظير، فلعلّ أول عمل تنظيري إبداعي عرفه تاريخ الفنّ كان لـ"أفلاطون" ومن بعده تلميذه "أرسطو"، وهي تنظيرات هيمنت على الحقل الإبداعي الإنساني لمدّة تزيد على الألفي سنة قبل أن ينتفض الفنّ، والإبداع عموماً، ثائراً على الجمود الذي تكون وراءه عادةً "سلطة"

الأغلبية الساحقة من هذه الأغنيات هو باللّغة العاميّة أو المحكيّة وليست بالعربيّة الفصيحة. بعد أكثر من نصف قرن على توجّس أمير الشعراء أحمد شوقي من الدور الذي لعبته أزجال بيرم التونسي في الترويج للمحكية المصرية عبر الأغاني على حساب الفصيحة، يبدو واضحاً أنّنا أمّة تكتب بلغة وتغنّي بلغة أخرى!



التنظير و"هيبة" التقعيد. فبينماكانت الكلاسيكيّة انضباطاً للقواعد الفنيّة المثبتة، صارت الرومانسيّة تفجيراً للعواطف والمواقف والأعراف الاجتماعيّة، بينما التزمت الرمزية القواعد عبر تحدّيها... بهذه الطريقة، راوح الفنّ، في ثورته على التنظير والتقعيد، بين الإذعان والجرأة والمخادعة والمراوغة.

وإذا كان الفنّ "سبّاقا" على الفكر و"شاملاً" له، فإن المطالب التي يرفعها الفنّانون حالياً تبقى هي "استقلالية" الفنّ عن الفكر بينما يناضل بعض المفكرين من أجل "إلحاق" الفنّ بالفكر والفلسفة على وجه الدقة. وهي مفارقة لا بدّ من الانتباه إليها!

أما على صعيد الاختصاص، فـ "الفكر" يحدّد الوعي وطريقة الإدراك الإنساني لتسهيل الاتصال والتواصل بين الناس، بينما يروّض "الفن" القول الكامن في مجاهل الذات الإنسانية واللاوعي الإنساني. وبينما يرى الفنّ موضوعاً واحداً من زوايا عدّة، يرى الفكر كلّ الموضوعات من زاوية واحدة. وبينما يسعى الفنّ إلى تحقيق المتعة والحسّ بالجمال، ينهمك الفكر في السعي للحقيقة. وبينما يطمح الفنّ إلى أن يصبح ملاذاً للإنسان وضامناً لتوازنه ليبقى حيّاً وليعيش أطول، يسعى الفكر إلى أن يصبح هادياً للإنسان لفهم مجريات الأمور بغية السيطرة على الشروط المحيطة به والتحكّم بها.

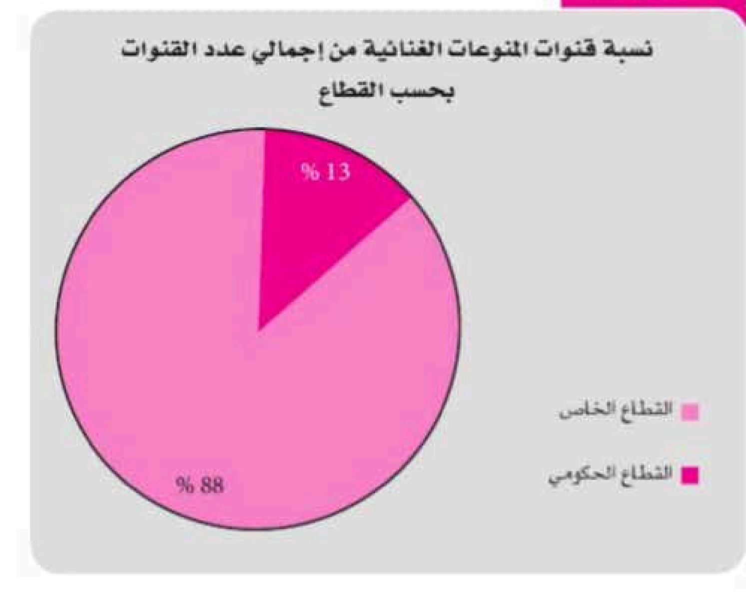
إن مهمة الفنّ الأساسيّة هي "الحفاظ على هوية المجتمعات وخصوصيّاتها" (لباس، إيقاع، رقص، معمار، طبخ، طرز، وشم، حلي...)، و"الدفاع عن الشخصيّة الثقافية للمجتمعات الإنسانية"، و"مدّ الجسور بين ماضي الثقافة وحاضرها لضمان استمراريّتها"، و"الإسهام في الإقلاع التنموي العام". فالتنمية ليست اقتصادية فقط، بل ثقافيّة وفنّية أيضاً. وهذا ما يتجلّى على المستويين الشكلي والجوهري في سلوك الأفراد وأذواقهم وتفضيلاتهم... إذ يرتقي ذوق الأفراد والمجتمعات برُقيّ فنونها وينحط بانحطاط فنونها. فالمنطق السليم لن يقبل بشاعرٍ يستمع لموسيقى "الراي" كما لن يقبل بفنانة تشكيلية ترقص " أم علاية". الانحطاط والرقي بوابته "الفنّ": "قل لي ماذا تغنّي وترسم وتنحت وتكتب وتصمّم، أقول لكَ من أنت".

البثّ الفضائي الغنائي العربي

تطوّر أشكال عرض الموسيقى بدأ أولى خطواته بالأغنية المسموعة (الأغنية الإذاعية، على الأثير) إلى أغاني الأفلام (الأغاني المصاحبة لأحداث الفيلم وأداء الممثلين) إلى الأوبرا السينمائيّة (الأغنية المضمنة في سياق فيلم) إلى الأغاني المصورة (سهرات حيّة أو استعراض غنائي راقص في الخلفية مع حضور المغنّي في الواجهة) ثم أخيراً إلى الفيديو كليب (زمن تدفق اللّقطات القصيرة والغزيرة والمثيرة، حيث أصبحت الخلفية خاصة بالإشهار والإعلانات مع امتلاك المغنّي زمام الرقص والغناء معاً).

لقد كان للبثّ الإذاعي الفضل الأول في نقل الموسيقى للمستمعين في أيّ مكان.

شكل بياني رقم 1



فالمتعة كانت سمعيّة صرفة في البداية. لذلك كان ابتكار الموسيقى الفيلميّة نقلة نوعيّة مهمّة، كان لها الفضل أيضاً في شيوع فنّ السينما في بداياته الأولى حيث كانت الأفلام مجرد صور متحركة بلا صوت (Movies أو Pictures). إذ أسهمت الموسيقى الفيلميّة في تفسير الأداء الفنّي للمثلين وإعداد المشاهد على اتّخاذ مواقف وجدانية اتجاه المشاهد المعروضة. لكن الأوبرا السينمائية،مع بداية السينما الناطقة، وسّعت لذة تلقّي الموسيقى لتشمل السمع والبصر والوجدان في فيلم يرتكز على حكاية مركزيّة تمسك بخيوطها وحدة الموضوع. أما الجيل الرابع من عرض الموسيقى فكانت الأغنية التصويريّة، وجاءت كثورة على الأوبرا السينمائيّة منتصرةً للتفرّد على حساب الانتماء لفيلم أو الامتثال لخدمة أحداثه وتطوّر شخوصه، مؤسّساً بذلك لثقافة جديدة في العرض السمعي– البصري للموسيقى والغناء حيث الأغنية مسموعة ومرئية في آن خارج أي سياق حكائي أو سينمائي. وأخيراً، الفيديو كليب، آخر الأشكال الإعلامية في عرض النصوص الموسيقيّة على الجمهور، جاء ليستلهم جيداً كشوفات علم النفس وإنجازات فنون التسويق، وحدّد هدفه في "الضغط إعلامياً لترويج المنتوج الموسيقي الجديد في السوق الفنّية" وهو ما يمكن اعتباره قطيعة مع الموسيقى المسموعة في أولى المراحل، مرحلة البثّ الإذاعي، حيث كان الهدف هو"إمتاع جمهور المستمعين".

استأثر الغناء العاطفي العربي في العام 2010 بنسبة 69 % من إجمالي الغناء العربي كلّه قبل الغناء الشعبي 22 % والديني 7 %.

الإنتاج الغنائي العربي في الألفية الثالثة[1]

نظراً لاستغناء دور الإنتاج العربيّة عن المثقفين، واكتفائها بالأصوات الغنائيّة والعازفين و"التقنيّين" عموماً، فقد كانت أهم عقبة في وجهها هي تأسيس مدرسة فنّية تستمدّ منها خصوصيتها. وهذا ما يؤثّر ليس في التلقّي الفنّي وتوسيع قاعدة المستمعين فقط، بل إنه يؤثّر أيضاً على مستوى الإنتاج الفنّي الذي يبقى فريسة التذبذب والهزات المستمرة، نظراً لهشاشة الأرضية الفنّية وارتكانها للأهواء والأمزجة ولكلّ ما يتعارض مع التأطير الفكري الذي يحمي الإبداع الفنّي من السطحيّة والارتجاليّة ويؤمّن سيولته واستمراريته...

شكل بياني رقم 2



1 – عن موقع اللومانِي في الإنترنت



الألبومات بحسب نوع اللّون الغنائي المذكور

تمّ هذا التصنيف بحسب المعلومة المرافقة للألبوم، والتي لا تتبع عادةً التصنيف المنهجي الذي قدّمناه في الباب الأول الخاص بالمضمون الثقافي للأغنية ضمن استعراضنا للإطار النظري.

إنتاج 2010 بحسب النوع الاجتماعي:

ظاهرة الأغنية المصوّرة "الفيديو كليب"

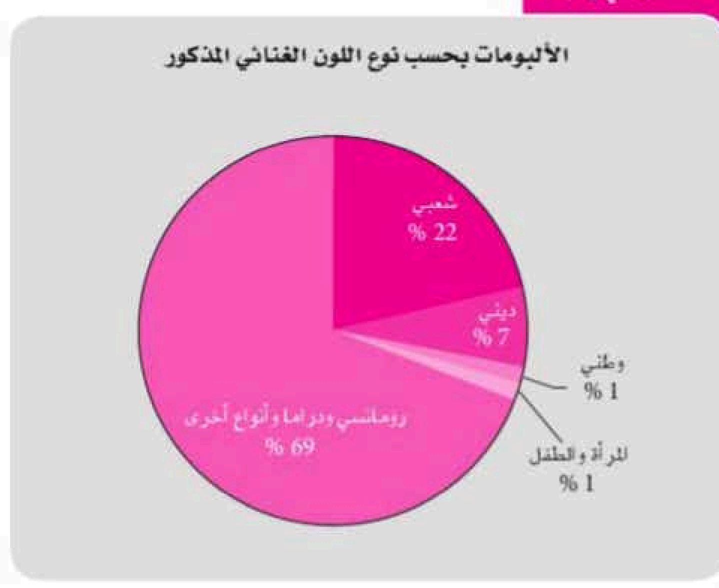
بدايات الفيديو كليب دشّنت أول ظهور لها مع نهاية السبعينيّات من القرن الماضي. وكانت بذلك تتويجاً لتطوّر ملحوظ عرفه المسار الموسيقي في العالم من الموسيقى المسموعة في الإذاعات والحفلات إلى الموسيقى المصاحبة للفيلم للتأثير على المشاهد، إلى الأوبرا السينمائيّة حيث القطع الغنائيّة تؤطرها قصة وسيناريو وحوار الفيلم، إلى الأغنية التصويريّة المستقلة عن الفيلم السينمائي، ثم أخيراً إلى الفيديو كليب الذي يعتبر احتياطياً كبيراً لتغطية الثغرات في الأداء الغنائي للمطرب أو الضعف الموسيقي في التلحين والتوزيع أو هشاشة الكلمات في النصّ الشعري أو الزجلي... وبذلك، يكون الفيديو كليب قد فتح شراعاً ثالثة للأغنية: فمن نصّ شعري مكتوب إلى نصّ ملحّن مسموع، إلى نصّ ممثّل مرئي.

والشائع في الرأي أن الفيديو كليب العربي الراهن يعكس واقع الطبقات الاجتماعية العليا، تماماً كما فعلت السينما العربيّة في بداياتها قبل أن تتدرّج في نزولها نحو واقع الإنسان البسيط وهمومه. فكلّ شيء متوفّر: السيارات الفاخرة ودخول المطاعم الباذخة مع الفتاة الساحرة، ثم الاستجمام في المنتجعات الخاصة بالخواص من خاصة الناس... لكن الحقيقة أن الفيديو كليب، مثل السينما العربيّة في بداياتها مرّة أخرى، لم يعكس في يوم من الأيام واقع الطبقات الاجتماعيّة لا العليا ولا الوسطى ولا الدنيا. هناك دور إنتاج في بلدان عربيّة محافظة تكتري راقصات من بلدان عربيّة أخرى ليؤدين رقصات لا تجرؤ على أدائها بنات بلدانهم "المحافظة". كما ثمة دور إنتاج في دول عربيّة أخرى عريقة في الفنّ ولا تعتبر ضمن لائحة "المحافظين"، تكتري بدورها "أجنبيات" من أوروبا الشرقية أو من غيرها ليؤدين أدواراً أكثر حميميّة مع مطرب الشريط موضوع الفيديو كليب، وهو ما لا تستطيع القيام به بنات البلد. فما دام أبناء وبنات البلد غير قادرين على أداء أدوار فنّية في شريط فنّي، فهل يمكن اعتبار الشريط انعكاساً لواقع هؤلاء؟ هل يمكن اعتبار كراء الممثلين والراقصين من الخارج مجرد صدفة؟ هل يمكن اعتبار كراء الممثلين والراقصين من الخارج مجرد انفتاح على الآخر؟ هل يمكن اعتبار كراء الممثلين والراقصين من الخارج مجرد إرادة في تنويع الوجوه؟...

إن للأمر علاقة بغياب فلسفة عامة تستلهم مفهوم الفيديو كليب وتكيفه مع البيئة العربيّة وتوصله في الحياة العربيّة والوجدان العربي. فالمتتبّع للإنتاج الغنائي العربي

> الفيديو كليب يعتبر احتياطياً كبيراً لتغطية الثغرات في الأداء الغنائي للمطرب أو الضعف الموسيقي في التلحين والتوزيع أو هشاشة الكلمات في النصّ الشعري أو الزجلي... وبذلك، يكون الفيديو كليب قد فتح شراعاً ثالثة للأغنية: من نصّ شعري مكتوب إلى نصّ ملحّن مسموع، إلى نصّ ممثّل مرئي.

شكل بياني رقم 3



الإبداع

المصوَّر، الفيديو كليب، ينتبه منذ الوهلة الأولى لمشاهدته لأغلب الفيديو كليبات العربيّة، هيمنة مثيرة وغير مبرّرة للإيقاع الغربي والأدوات الموسيقيّة الغربية واللّباس الغربي وأشكال التحية الغربية والإيماءة الغربيّة والفضاءات الغربيّة (برج إيفل، ساحات روما، ساحات لندن)...

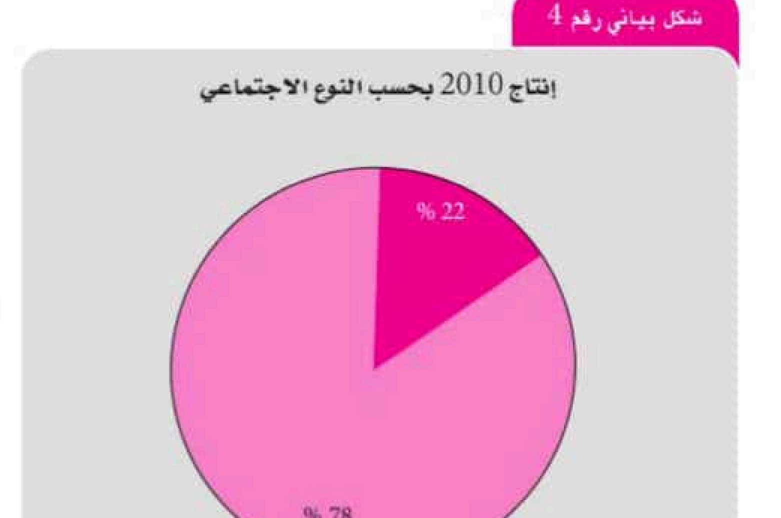
الفيديو كليب نُقل من الثقافة الغربيّة إلى الثقافة العربيّة "بحذافيره"، من دون أن يعرف "تأصيلاً" في الذاكرة الغنائيّة أو "تكييفاً" مع الواقع العربي كما حدث مع أغلب الفنون التي نشأت في الغرب وحجّت إلينا. الفيديو كليب "فرض فرضاً" على المشاهد العربي ليظلّ محافظاً على أصوله الغربيّة مغيّراً لغة تواصله فقط ليصبح فيديو كليباً غربيّاً بلغة عربيّة.

إنتاج 2010 بحسب الفيديو كليب:

V - أغنية مصورة (فيديو كليب) أنتجت مع الألبوم.

مثلاً 1 : V يعني أُنتج فيديو كليب واحد مع الألبوم، 2 : V يعني أُنتج فيديو كليبان اثنان مع الألبوم

شكل بياني رقم 4



يعتمد الفيديو كليب العربي، في طبعته الحالية، على "التكرار": التكرار لتعويد المشاهد على المضامين والقيم المتدفقة من الفيديو كليب، التكرار لجعل المضامين المعروضة ذوقاً عاماً...

إذا كانت الولايات المتّحدة، وهي القطب الوحيد المتحكّم في النظام العالمي الجديد تمتلك بمفردها 95 % من مصادر المعلومات على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) وتمتلك 65 % من مواد الإعلام والاتّصال في ربوع العالم كافة، فإن باستطاعتها بواسطة هذين الكمّاشتين التأثير على الأذواق الفنّية وربما القناعات الفكريّة والسياسيّة أيضاً!. والفيديو كليب هو أحد أهم هذه الأدوات: "أمركة الأذواق" في سياق "عولمة الأذواق". لكن ماذا عن دور مؤسّسات الإنتاج العربيّة في محاكاة هذه الظاهرة والترويج لها؟ هذا سؤال يحتاج إلى إجابة!

إنتاج 2010 بحسب شركة الإنتاج:

قديماً، كان الفيلم السينمائي يصنع الأغنية بدافع القصة المحوريّة في الفيلم: "ممنوع الحب" بطولة محمد عبد الوهاب، "لحن الخلود" بطولة فريد الأطرش، "بياع الخواتم" بطولة فيروز، "دموع الندم" بطولة محمد الحياني. لكن مع ظهور الفيديو كليب، حدث انقلاب جذريّ في عملية تحقيق الأهداف في الإنتاج الغنائي. إذ تحولّت العلاقة المتبادلة بين الصوت (الأغنية أو النصّ الموسيقي) والصورة (الفيلم) من الخدمة الفنّية المتبادلة إلى خدمة الأهداف الاقتصاديّة. هكذا صار للفيديوكليب أثره البالغ على رفع "إيرادات" الشريط الموسيقي. وتجذّر حضور الفيديو كليب أكثر، فصار له موسم قار يدشّن فيه دخوله الاقتصادي أو الفنّي أو همامعاً. فإذا كان للكتاب موسم يبدأ بالدخول المدرسي في خريف كلّ سنة مع شهر سبتمبر، فإن للسينما موسمها وهو فصل الشتاء مع شهر ديسمبر،



وللمسلسلات التلفزيونيّة العربيّة والإسلاميّة موسمها وهو شهر رمضان، وللأشرطة الموسيقيّة والفيديو كليب موسمهما الثابت وهو فصل الصيف: فصل العطلة السنويّة والرحلات والحفلات والاستجمام...

في البدء كان دور الموسيقى المسموعة هو "الإمتاع" عن طريق الطرب والموسيقى، ومع موسيقى الأفلام، تحوّل الهدف إلى "إنجاح الفيلم" عبر بوابة الموسيقى حيث كانت الخلفية الموسيقيّة للفيلم تعزّز الأثر الفنّي لدى مشاهد الفيلم. أما في زمن الفيديو كليب فقد انقلبت الأدوار وصارت دلالة "إنجاح الأغنية بين جمهور الأغنية" هي "رواجها في السوق". إنه انقلاب من سلطة الإبداع والرأسمال الرمزي إلى سلطة المال والرأسمال المالي. لقد انقلبت السلطة الفنّية في الزمن الراهن منتقلةً من "سلطة المطرب" أو "سلطة المبدع/الملحن" في وقت من أوقات الزمن الماضي إلى "سلطة الفيديو كليب" وسلطة دار إنتاج الفيديو كليب.

لقد كانت المطربة أم كلثوم سلطة فنّية تتدخل في كلّ كبيرة وصغيرة، ابتداءً من النصّ الشعري إلى الألحان والتوزيع، وانتهاءً باختيار العازفين، وهي السلطة نفسها التي كان يتمتّع بها عبد الحليم حافظ ويمارسها وآخرون من كبار المطربين العرب، بحكم كونهم واجهة الأغنية أمام الجمهور، في زمن كان فيه الهدف هو "الطرب والإمتاع".

كما كان المبدع/الملحّن يتمتّع بسلطة فنّية إزاء المطرب المرشّح لأداء نصّه الغنائي. فقد كان الموسيقار المغربي الراحل عبد السلام عامر أثناء اختباره للصوت الأنسب لأداء رائعته "راحلة"، يجلس أمامه المطربان محمد الحياني وعبد الهادي بلخياط ويمتحنهما بالتناوب إلى أن استقرّ اختياره على محمد الحياني في النهاية. فسلطة المبدع/الملحّن، بحكم كونه مبدع الأغنية ومؤطرها، سادت في زمنٍ كان الهدف فيه هو "الحس بالدور التاريخي في الرقيّ بالذوق الفنّي العام".

أما الآن، في زمن صعود الصورة وأفول الاهتمام بالبثّ الإذاعي المسموع، فالسلطة قد انتقلت إلى شركات إنتاج الفيديو كليب فأصبحت تتحكّم في أذواق الأمّة بإنتاج أغاني "الواوا" و"البح" و"الدح" واصطناع نجوم للغناء متواضعي الموهبة!

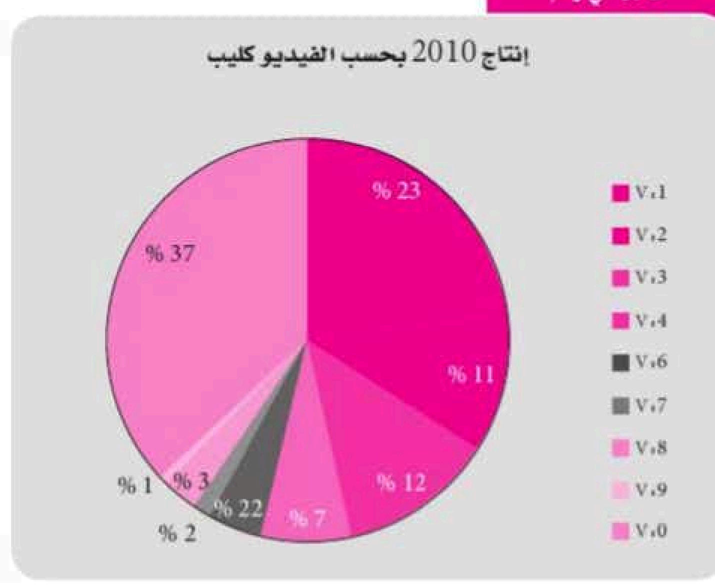
ملامح من مشهد الغناء العربي في 2010

حفل العام 2010 ببعض الأحداث والمفارقات في مشهد الغناء العربي والتي قد لا تبدو في ذاتها عميقة الأثر، لكنّها على الرغم من ذلك لا تخلو من دلالة.

* اليمن تفوز بنجم الخليج 2010، وسوريا تفوز بستار أكاديمي 2010.
* مدينة تريم اليمنيّة عاصمة للثقافة الإسلامية 2010، والدوحة عاصمة قطر عاصمة للثقافة العربيّة 2010.
* دورة كأس الأمم الإفريقية لكرة القدم تغيّر مواعيد حفلات دار الأوبرا المصرية لتزامنهما.

الفيديو كليب نُقل من الثقافة الغربيّة إلى الثقافة العربيّة "بحذافيره"، من دون أن يعرف "تأصيلاً" في الذاكرة الغنائيّة أو "تكييفاً" مع الواقع العربي كما حدث مع أغلب الفنون التي نشأت في الغرب.

شكل بياني رقم 5



بعض أنماط الغناء العربي كما تمّت ملاحظتها في الشبكة العنكبوتيّة

(أ) الأغنية الوطنيّة والسياسيّة

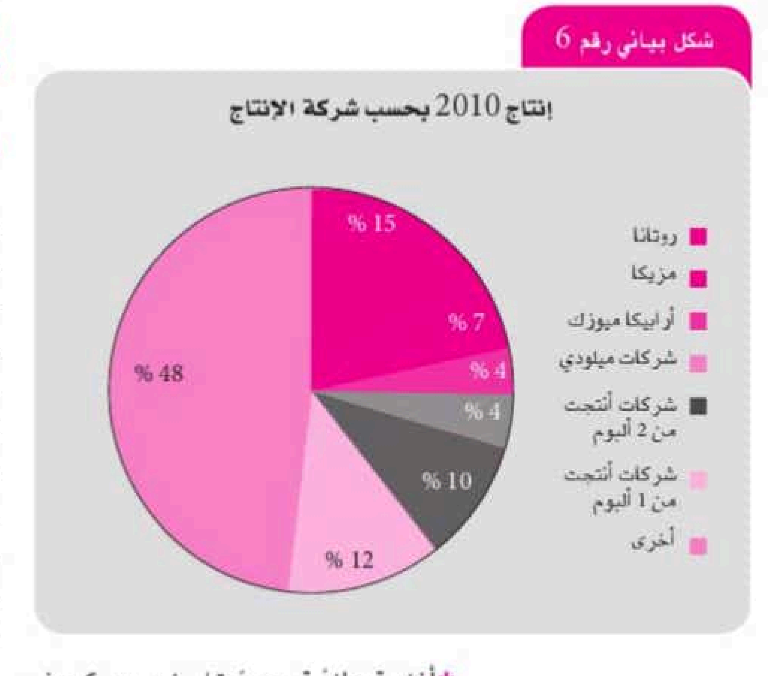
يبدو أن المناخ السياسي العربي مازال يفتقد عبر العقود الثلاثة الماضية ظاهرة الأغاني الوطنيّة أو السياسيّة مثلما كانت مزدهرة في عقديَ الخمسينيّات والستينيّات. وهو أمر مفهوم حيث ارتبطت هذه الحقبة الزمنيّة بظاهرة التحرّر الوطني واستقلال العديد من الدول العربيّة عن القوى الاستعماريّة، كما شهدت هذه الحقبة زخماً عربياً لتطلعات قوميّة ووجوديّة، ومشاريع وطنيّة كبرى كان للغناء فيها دور قومي ووطني في تعبئة الجماهير وإيقاظ مشاعرها العربيّة.

جاء العام 2010 مثل ما سبقه من أعوام خالياً جافاً من ظاهرة الغناء الوطني التي عرفتها مرحلة المدّ القومي. وفي مقابل ذلك سادت ظاهرتان غنائيّتان ملحوظتان هما ما يمكن تسميته بالأغنية "الشوفينية القطرية" التي توظف بعض المناسبات الرياضيّة لكي تتغنّى بأمجاد الوطن. هكذا انتشرت في مصر بعض الأغاني احتفالاً بفوز الفريق المصري لكرة القدم ببطولة الأمم الإفريقية. وتكشف كلمات مثل هذه الأغاني عن روح مفرطة في الزهو بالذات القطريّة إلى حدّ ملامستها لنزعة شوفينيّة تبدو أبعد ما تكون عن الروح القوميّة والوطنيّة التي عبّرت عنها الأغنية المصريّة الوطنيّة في حقبة الخمسينيّات والستينيّات.

كما أن كلمات بعض هذه الأغاني لا تخلو من ركاكة وسطحيّة وذوق متدنٍّ، وربما أسهمت في إذكاء مناخ التعصّب الرياضي بين الجماهير العربيّة.

والمقارنة بين كلمات أغنية وطنيّة مثل "وطني حبيبي الوطن الأكبر" أو "متقولش إيه إدتنا مصر.. قول حدّى إيه لمصر" وهي

شكل بياني رقم 6



* أغنية وطنيّة مصوّرة لـ نجوى كرم في حبّ الوطن، كما تنافس إسرائيل فتدخل **موسوعة غينيس** للأرقام القياسيّة بأكبر صحن تبّولة في العالم صوّرته في أغنيتها الفيديو كليب. إسرائيل في أغنية أخرى تحضر بصورة أحد عملائها في فيديوكليب لـ أمل حجازي (ويلك من الله) لتعبّر الأغنية عن بقاء العداء العربي الإسرائيلي.
* عدد من المطربين يقومون بالإنتاج لأنفسهم وشركات الإنتاج تكتفي بالتوزيع.
* راغب علامة يغنّي للبيئة ويعيّن سفيراً لها.
* نانسي عجرم النجمة الفاتنة تحقّق رقماً قياسيّاً بين الفنّانين العرب بوصول معجبيها على صفحتها الخاصة في الفيس بوك إلى مليون معجب، وكذلك تغنّي لـمونديال جنوب إفريقيا 2010 مع فنّان إفريقي في الأغنية الرسمية للمونديال.
* الكويتيّة شمس تعيّن سفيرة لجمعية تعنى بالأشخاص ذوي الجنسيّتين وأكثر من جنسيّتين.
* أليسا تقترب من تحقيق مليون نسخة في مبيعات الألبومات لـ 2010.

في البدء كان دور الموسيقى المسموعة هو "الإمتاع"، ومع موسيقى الأفلام تحوّل الهدف إلى "إنجاح الفيلم". أما في زمن الفيديو كليب فقد انقلبت الأدوار وصارت دلالة "إنجاح الأغنية بين جمهور الأغنية" هي "رواجها في السوق". إنه انقلاب من سلطة الإبداع والرأسمال الرمزي إلى سلطة المال والرأسمال المالي.



مـن غنـاء عليــا التونسيــة في سبعينيّات القـرن الماضـي بكلمـات أغنيـة تقـول "ادلع يـا مصري يـا أحلى من حقك قـوي يا حلاوة العيـون العسلي والجسم القوي" تكشف بجلاء عن أزمـة الكلمة في الأغنيـة الوطنيّة العربيّة وضحالة القيم والمعـاني التي تحملها كلمات الأغنيـة المصريـة. وهـي الأغنية التـي أدّاها المطـرب ماجــد المهندس أثـر فـوز الفريق المصري بكرة القدم ببطولة أفريقيا!.

أمـا الظاهرة الغنائيـة الأخرى التي تشبه في ظاهرهـا الأغنيـة الوطنية أكـثر ممّا تعبّر في جوهرها عن معاني الوطنية فهي ما يمكن تسميته بأغاني الاحتفاليات والتمجيدات التي تطلـق في إطار الاحتفـال بمناسبـات معيّنة. ومثال ذلك ما يشهده مهرجان الجنادرية في المملكة العربيّــة السعوديّة كل عام، ومن بينهـا العام 2010، من تقديم لوحـة غنائيّة تتمحور حول الوطن.

وعلـى الرغـم مـن ذلـك فـإن **تونـس** ومصر قـد شهدتا بعض الأغـاني الوطنيّة التـي عبّرت عن مناخ التغيير الثوري الذي اجتـاح البلدين في العـام 2010. هكذا بدت الأغنيـة التونسيـة "علمونـا" لفرقـة بلدنا وهـي تقول "علمونا كيف نصنع من ظلام اللّيـل شعلة.. علمونا كيـف نخبئ من جراح القلـب فلّه". وهكذا أيضـاً يمكن قراءة أغنية المطـرب المصـري محمــد منــير "إزاي" التـي ألّفهـا نصرالدين نـاجي وهـي أغنية سياسيّـة وطنيّة يلجأ فيهـا الشاعر للحديث عـن حبيبتـه وهو يقصد الوطـن في عملية إسقاط سياسي واضح. وقد رفض التلفزيون المصري إذاعة هذه الأغنية في العام 2010 حتـى قامت الثورة في أوائـل العام 2011، بعدهـا لم تتوقـف المحطـات الفضائيـة المصريّة عن بثّ الأغنية عشرات المرات في اليـوم الواحد. تحكـي الأغنية عـن الإحباط الـذي يعيشه المواطن المحـب ممّا يلقاه من حبيبته (الوطن مصـر) وما يتعرّض له من امتهان واغتراب في بلده "... أنا طفل أتعلّق بيكـي في نصّ السكـة توهتيـه".. ثم تقول الأغنيـة أيضاً "... إزاي أنا رافع راسك وإنت بتحني في راسي إزاي...".

(ب) الأغنية العاطفية

الأغنية الرومانسية أو أغاني الحبّ أو أغاني العشـاق كلّها أسماء للإنتـاج الذي طغى على كل ألوان الإنتاج الغنائي والموسيقي الأخرى نظراً لما يتطلّبه جمهور المستمعين لكونه يعبّر عـن الحال الذي أصبحوا فيـه نتيجة للظروف التـي فرضتهـا عليهـم الظـروف الاقتصادية ومـا يصاحبها من أمراض العصر من إفرازات لنظرية المجتمعات المتأسلمة وما تفرضه من قيود على العلاقات بين الفتيان والفتيات وما نتـج من ذلك من علاقات غراميـة آنية أفرزت هـذا النـوع مـن الجمهـور وبالتـالي أنتجـت مستـوى ثقافيـاً متدنيـاً في الإنتـاج الغنائي العربـي كما أثـر فيه البعد المـادي المصاحب للثـورة التقنيّـة والفضائيّـة والانفتـاح غـير المقـنن على الحضـارة الغربية، ومـا نتج عن هـذا الانفتـاح من استـيراد للجوانـب المادية والاستهلاكية وتهجينهـا في إنتاجنا الثقافي بشكل عـام والإنتـاج الغنائي بشـكل خاص، ولاسيمـا في الأغاني العاطفيـة حيث أصبحت الأغنيـة مجرد صور مثيرة مليئة بـالإيحاءات الجنسيـة (فنانـات الإغـراء) وهـو مـا أسهـم بـه رجال هـذه الصناعـة المعروفـة بصناعة الفيديـو كليـب (فـنّ التعـرّي) ممّـن يقومـون بـه مـن تشجيع لهكـذا نوع من أنـواع الإنتاج الغنائـي البعيد عن المعايير الأساسيّة والفنّية لأيّ إنتـاج غنائـي حقيقـي، وهـذا التشجيـع ينعكس من خـلال طغيـان الإنتـاج الغنائي الركيك (الفيديو كليب والأغاني الهابطة) على بـاقي ألـوان الإنتاج الغنائـي الأخرى، وكذلك انحدار مستـوى الأغنية العاطفيـة، والمقارنة بين الأغاني العاطفية العربيّة في العـام 2010 وبالتأكيـد مـا سبقه من أعوام وبـين مثيلتها

في العصر الذهبي الممتد خلال أربعينيّات وخمسينيّات وستينيّات القرن الماضي تكشف عن عمق أزمة الكلمة في الأغنية العربيّة.

شهد العام 2010 عودة المطربة اللبنانية فيروز للغناء في أغنية "ما شاورت حالي" من ضمن ألبوم "إيه فيه أمل". كما غنّت التونسيّة لطيفة مجموعة أغاني تضمّنها "ألبومها" الغنائي الجديد "أتحدّى". وصدر للمطرب الخليجي من الإمارات العربيّة المتّحدة حسين الجسمي "ألبوم" غنائيّ "حامله اسمه"!! وللمطرب السعودي عبدالمجيد عبدالله ألبوم بعنوان "تناقض" يغني فيها أغنية تحمل الاسم ذاته ينعي فيها تناقضات الإنسان.

(ج) الأغنية الشعبيّة

تنتشر الأغنية الشعبيّة في الوسط الاجتماعي العام (الأقل ثقافة) لارتباط هذه الأغاني بالحالة المزاجية للمجتمع، وتعتبر وسيلة للتعبير عن المجتمع في أفراحه وأتراحه وقد تعبّر عن رأي سياسي معيّن وتخضع في مستواها الثقافي لعوامل عدّة، منها المستوى الثقافي للمجتمع وتأثّر المجتمع بالثقافة الماديّة وانهيار المنظومة القيميّة للمجتمع نتيجة ازدحام السكّان في المدن بالذات في الأحياء الفقيرة، ولاسيما في البلدان الأقل نموّاً ما يعكس انشغال الناس بهمومهم الحياتيّة، ومع هذا تظلّ الأغنية الشعبية تأخذ حيّزاً من الإنتاج الغنائي العربي.

ولعلّ الأغنية الشعبيّة تعاني ما تعاني منه أنماط الغناء العربي الأخرى، ولاسيما حينما تقارن بالأغنية الشعبيّة العربيّة خلال عقود مضت. وثمة نموذجان للغناء الشعبي في العام 2010 يدلان على أزمة الأغنية الشعبيّة. النموذج الأول أغنية المطرب اللبناني الشعبي فارس كرم بعنوان "الأرجيلة" والتي تقول كلماتها "رتني تنباك معسل.. وتحرقيني بأرجيلة.." وكذلك أغنية سمير صبري "أنا عامل مسمار تمام" أو المصري شعبان عبدالرحيم الذي وصل به الأمر لأن يغني للحشيش معبّراً – كما في معظم أغانيه السابقة – عن حالة انحطاط غنائي وتدهور لغوي ربما لم تشهد مصر مثله من قبل. وبعد أن أعلى سيد درويش من مفهوم الغناء الشعبي ليصل به إلى آفاق سامقة جاء شعبان عبدالرحيم بعد سبعين عاماً ليهبط بمفهوم الغناء الشعبي إلى الدرك الأسفل وليثير أكثر من تساؤل حول ما جرى للذائقة الغنائية للمصريّين وهم الذي قدّموا للغناء الشعبي العربي روائع لا يمكن نسيانها.

(د) أغاني الأطفال

تعدّ أغنية الطفل أهم وسائل التعليم والتربية الدينية أو الدنيويّة، كما ترتبط بالترفيه والترويح عن النفس سواء أكانت الأغنية باستخدام الآلات الموسيقيّة والإيقاعات أو الأغنية الإسلامية (الإنشاد). وقد ظهر في الآونة الأخيرة العديد من الشركات والقنوات الفضائية التي تهتمّ بهذا النوع من الإنتاج الغنائي أو تلك التي أفردت مساحةً خاصةً في برامجها لذات الغرض، وخلال العام 2010 مثل أعوام سابقة من ظهور ألبومات غنائية للأطفال. ما يعدّ نقصاً وتجاهلاً لنمط غنائي لا يقلّ أهمية عن الأنماط الغنائية الأخرى. وهوجزء من مناخ عام لا يبدي فيه العرب اهتماماً كافياً وجاداً بفنون الطفل في السينما والمسرح والغناء. وباستثناء أغنية نانسي عجرم "يا رب تكبر ميلا" وأغنية هيفاء وهبي "بابا فين" وأغنية "مين كبرني" التي غنّتها فرقة فري بيبي من مصر وهي ذات أفق إنساني رفيع يعلي من مكانة الأم وقيمتها، فإن الساحة الغنائيّة العربيّة مازالت تحتاج لمزيد من الاهتمام بأغنية الطفل.

(هـ) الأغنية الدينيّة

تتشعّب الأغنية الدينيّة بتعدّد أنواعها وامتداد بعض أنواعها في القدم كالموشحات،



وفي السنوات الأخيرة حدث تحوّل في الأغنية الدينيّة، بحيث أدخلت عليها الآلات الموسيقيّة، وتطوّر وعي منتجي هذه الأغنية وأصبح إنتاجها متعدّد الأغراض واختلط السياسي بالاجتماعي والديني بالحياتي وأصبح لكلّ حركة إسلامية فرقة واحدة على الأقل تستخدمها لتسويق فكرها العقائدي والسياسي، كما ظهرت فرق ومنشدون غير مؤطرين، ممّا أثرى هذا النوع من الإنتاج وإن أصابته حمى المادة كباقي الأنواع من الإنتاج الغنائي.

وقد شهد العام 2010 تنامياً ملحوظاً للغناء الديني فصدر للفنّان اللبناني رضا ألبوم "رباعيات في حب الله" يتضمّن مجموعة من الأدعية والمناجاة ذات الطابع الصوفي؛ وقدّم المطرب الإماراتي حسين الجسمي أغنية "ربنا"؛ والمطربة المغربيّة سميرة سعيد مجموعة أدعية دينيّة بعنوان "ألهتني الدنيا". كما صدر للمطربة أنغام ألبوم "الحكاية المحمدية" متضمّناً عشر أغنيات دينيّة، تتحدّث عن عشر نساء جليلات كان لهنّ دور ريادي مهمّ في تاريخ الاسلام. كما غنّى المطرب اللبناني وائل جسار أغنية "في حضرة المحبوب".

ولعلّ هذه الأغنيات الدينيّة التي شهدها العام 2010، وأخرى غيرها بالتأكيد، تمثّل استصحاباً لمناخ عام يتزايد فيه دور الدين في حياة الناس، ويبدو العرب وكأنهم يحتمون بالدين ويجدون فيه السكينة والملاذ، هرباً من وطأة الواقع الاقتصادي والاجتماعي، وربما النفسي أيضاً. وقد لاقى الكثير من هذه الأغنيات نجاحاً ملحوظاً لدى الجمهور العربي إلى حدّ استغلالها كنغمات شخصيّة مميّزة لرنين الهواتف المحمولة.

(و) الفصحى (الأغنية القصيدة)

أبرز من غنّى هذا القالب العريق من الغناء العربي طوال الأعوام الماضية بما فيها العام 2010 هو الفنان العراقي كاظم الساهر. وفي العام 2010 صدر لكاظم ألبوم (الرسم بالكلمات)، حاوياً قصيدتين للشاعر الراحل نزار قباني هما (الرسم بالكلمات) و(حبيبتي) إلى جانب قصائد بالعامية. إلا أن المستمع لأعمال الفنّان كاظم الساهر من شعر نزار قباني يجد قدراً من التكرار في هذه الأعمال بسبب انحصار الشعر المغنّى في أعمال الشاعر نزار قباني. لكن مازالت الظاهرة الغنائيّة العربيّة المقلقة هي انحسار الغناء بالعربيّة الفصيحة، ومازالت "العاميّة"، بلهجاتها المتباينة من منطقة عربيّة لأخرى، هي النمط الغنائي السائد. بل إن "العامية" التي تحتكر كلمات الأغنية العربيّة تبدو في تدهور متواصل يبلغ أحياناً حدّ الركاكة، وهي "عاميّة" لا يمكن مقارنتها "بالعاميّة" التي كان يكتب بها أحمد رامي مثلاً، أو حسين السيد أو مرسي جميل عزيز أو عبدالرحمن الأنبودي أغاني أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ.

(ز) أغاني المسلسلات والأفلام

اشتهرت في العام 2010 مسلسلات من إنتاج العام نفسه، بحيث أنتجت أغانٍ خاصة بالمسلسلات فراجت تلك الأغاني بقدر رواج المسلسلات وبعض الأغنيات تفوّقت برواجها على المسلسل نفسه وهذا ما انعكس على الجمهور الذي أبدى اهتمامه بالأغنيات المصاحبة على سبيل المثال المسلسل السوري باب الحارة الذي لاقى نجاحاً كبيراً.

(ح) الجلسات الخليجيّة

لمثل هذه الجلسات جمهورها الخاص وهو ما ساعد على توفّر معلومات على الشبكة العنكبوتية، وإن كانت غير دقيقة، حيث حصل الباحث على رقم تقريبي عن حجم الإنتاج الغنائي من هذا اللّون والذي تسري عليه معايير الألوان الأخرى من تدنٍّ أو تنام، وممّا يسهم في شيوع هذا اللّون، هو اهتمام بعض الفضائيّات ووجود جمهور

بعض جوانب المأزق المعرفي للأغنية العربيّة

يطرح المضمون الثقافي للغناء العربي في العام 2010، كما في أعوام سابقة مأزقاً معرفياً تتعدّد فيه العوامل والأسباب بقدر ما تتنوّع جوانب هذا المأزق.

التربية الموسيقيّة المدرسيّة: الغياب وتعطيل الوظيفة الجماليّة

نحن في مجتمع عربي ذي تركيبة سكانيّة يميل فيها الميزان لصالح الشبيبة والأطفال، لذا ينبغي أن نستصحب البعد التربوي والتعليمي المطلوب من جيلنا نحو شبيبتنا إذا ما عزمنا على تمليكهم المعارف والمهارات والتوجهات التي وصل إليها التراكم المعرفي في يومنا الحاضر. فالتربية الفنّية (تشمل حصة الموسيقى) غُيّبت عن مدارس البنين والبنات الحكوميّة في بلدان عربية شتّى. بحجة أن تعليم الفنون ليس من الأولويات، خصوصاً عند من يجدون تصادماً بين التربية الفنيّة والنشأة الدينيّة القويمة للطفل، وتمّ ذلك ضمن المساومة السياسيّة التي شهدها ذلك القطر بعد الاقتتال الأهلي صيف العام 1994. كما عطلت كثير من القراءات القرآنية التي من شأن تنوّعها في التجويد تمكين النشء من أعظم تمرين يمكن أن يحصل عليه من يطمح في توظيف سليم لقدراته الصوتية.

إن "حذف" الموسيقى خصوصاً والفنّ عموماً من الحياة ومن السلوك اليومي للفرد، أيّ فرد في أيّ زمان ومكان، يعني حصر الوجود في حاجات الجسد الأساسيّة. وفي "الضامن المادي" لهذه الحاجات الثلاث وهو "العمل".

لم يحدث هذا الفصل بين الفنّ والحياة على مرّ التاريخ لسبب بسيط وهو أن "الحياة ذاتها فن": الفنّ جواب عن سؤال "الكيف". الفنّ، إذاً، هو "شكل" سير الأمور في الحياة، وهو أيضاً "جمالية" طرح القضايا على الطاولة. لكن الفنّ، وإن كان يبدأ عادةً بـ "الكيف" و"الشكل"، فإنه غالباً ما يصبح "موضوعاً" و"مضموناً" و"جوهراً". وهنا تكتمل حلقات تطوّر الفنّ في التقدّم من مرحلة "سؤال الجدوى" التي يُخَصُّ بها الفنّ عادةً قبل قبوله إلى المرحلة الثانية، مرحلة "التخصيص"، بحيث يقبل الفنّ كـ "شكل" تعبيري إلى المرحلة الثالثة والأخيرة، مرحلة اعتماد الفن كـ "مضمون" و"موضوع" و"جوهر" و"حياة"...

وعليه، فحينما يكون هدف الأغاني هو التسرية أو الترويح، تكون وظيفتها تقوية العلاقات وإزالة الاضطرابات والتوتر في العلاقات الاجتماعية. وقد استقرّت النظرية الوظيفيّة (Functionalism) ورسخت كنزعة علميّة قوية على مسرح الدراسات الأنثروبولوجية، وأصبح مدلول كلمة الوظيفة يغطّي في وقت واحد الروابط القائمة بين العناصر الثقافيّة، وكذلك الإسهام الذي يقدّمه جزء من الثقافة إلى تلك الثقافة ككل.

وللّغة الموسيقيّة كثير من الوظائف البيولوجيّة والنفسيّة والاجتماعيّة، نكتفي بذكر عشر منها في ضوء ما ذكره عالم الأنثروبولوجيا آلان مريام مثل: التعبير الانفعالي والعقلي: فالموسيقى وسيلة مهمّة في التعبير عن الانفعالات والتنفيس عنها، وكذلك التعبير عن الأفكار وتجسيدها. والاستمتاع الجمالي: فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى هي من أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية. والترفيه: حيث يشيع استخدام الموسيقى للتسلية والمتعة في العديد من المجتمعات الإنسانية. والتواصل أو التخاطب: وذلك باستخدام وسيلة أخرى غير اللّغة للتخاطب ونقل الانفعالات داخل مجتمع بعينه، أو عبر المجتمعات الإنسانيّة. ولتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية: حيث تستخدم الموسيقى في بعض الثقافات مصاحبة لبعض التعليمات أو التحذيرات، لتأكيد معايير اجتماعية معيّنة. كما



تستخدم الموسيقى بوصفها وسيلة للإسهام في استمرار الثقافة واستقرارها؛ فقد تكون الموسيقى معبّرة عن القيم الاجتماعية السائدة، وما يعتري هذه القيم من ثبات أو تغيّر أيضاً.

وطن أم عالم عربي.... جدلية الهوية

ما زالت ثنائية التسمية: وطن عربيّ أم عالم عربيّ؟ تطرح من التساؤلات قدر ما تكشف من دلالات. ومن الملاحظات أن علاقات الإنتاج التجارية قد أصبحت سبباً في أن يتمّ تسجيل الغناء العربي وإنتاجه خارج الخريطة العربيّة، مثلاً في تركيا. ومن الناحية التاريخانيّة فإن هذا ليس بالجديد؛ إذ إن أحفاد المهاجرين الحضارمة في بلاد الملايو ما يزالون ينتجون كاسيتات غنائيّة بالعربيّة، فصحى ومحكيّة، حتى اليوم. بينما في المقابل تضمّ جامعة الدول العربيّة أقطاراً يقوم فيها الإنتاج الغنائي على الغناء بلغات غير عربيّة. وهذا شأن يستحق نقاشاً أوفر حول الهويّة القوميّة والغناء العربي وجدلية الجغرافيا والتاريخ في عصر ندعو فيه إلى الأنسنة.

غناء أم موسيقى عربية؟

مصطلح "موسيقى" جديد على اللّغة العربيّة، و أول من استخدمه هو الفيلسوف العربي الفارابي نقلاً عن الأصل في المعجم الإغريقي. ومع ذلك فالغناء والموسيقى لا يتطابقان: الغناء يشترط لزوماً صوتاً بشرياً يؤدّي نصّاً موسيقيّاً، أما الموسيقى فلا تشترط أصواتاً بشرية بل يمكنها الاستغناء عنها جميعاً كما في الموسيقى الأدواتية (Instrumental music).

والواقع أن الموسيقى الآلية البحتة المجردة من الغناء والتي عرفت خطأ بـ (الموسيقى الصامتة) أصبح نصيبها القليل الأقل من مساحة الغناء والموسيقى العربيّة، وعلى الرغم من أن الموسيقى الخالصة المستخدمة في الإنتاج السمع بصري، كالمسلسلات التلفازيّة والأفلام السينمائيّة، توظّفها وتحتاجها، فإنّنا لا نجد بينها ما يروي الظمأ إلى (الإمتاع والمؤانسة) من القوالب العربيّة الآلية والتي يشترك معنا فيها الإرث الموسيقي التركي أحياناً (بشارف – سماعيات – لونجا – تحميلة– دولاب – دائرة...إلخ). صحيح أن بعض المطربين الناجحين قبل العام 2010 بعقود قدّموا مقطوعات موسيقيّة خالصة مثل الراحل فريد الأطرش في مقطوعة (توتا) والراحل محمد عبد الوهاب في مقطوعة (حبّي) في دول المراكز العربيّة، وكذا في دول الأطراف العربيّة، نجد الراحل السوداني محمد أدهم في مقطوعة (الأدهمية) واليمني سالم بامدهف في مقطوعة (سوسن) والراحل اليمني أحمد قاسم في مقطوعة (أمينة)، إلا أن شهرة هؤلاء الفنانين لم تأتِ نتيجة مقطوعاتهم هذه، وإنما لأغانيهم الكثيرة بصرف النظر عن مستواها الفنّي. حتى التقاسيم الحرّة الارتجالية على العود العربي، والتي نجد عند الأوروبيّين طلباً عليها في مهرجاناتهم لا نستطيع أن نجد بينها الكثير من المغايرة من حيث العزف الارتجالي الذي هو روح فنّ التقاسيم في علم جمال الموسيقى العربيّة.

أغنية أم طقطوقة عربية؟

إن استخدام مصطلح (الأغنية) يرسخ خطأ شائعاً في خطابنا طالما اشتكى منه علماء الموسيقى العرب قبل غيرهم مثل نزار مروة وجابر علي أحمد...إلخ، ذلك أن مصطلح الأغنية في سيرورة التطوّر التاريخي للقوالب الغنائيّة في الغناء العربي يحتفظ بالمصطلح لما كان يعرف (بالطقطوقة) أو (القطقوطة)، وهو قالب بسيط شاع في مصر في العقود الأولى من القرن العشرين، يقوم على معمار شعريّ ولحنيّ هو المذهب والكوبليهات، وكان

الإبداع

يـؤدّى في علب الّليل ولا يحظى عادةً مغنيه أو مغنّيته بالتقدير الذي يحمله الجمهور لمن يرتاد تحدّي غناء القوالب الأخرى في الغناء العربي في المدن العربيّة والتي لكلّ منها خصوصياته الأدائية وطقوسه التي يتعارف عليها الجمهور نفسه: قالب الدور المصري – قالب موشح المشارقة وموشح المغاربة الدنيوي منها والديني – قالب القصيدة الفصحى المغناة – قالب المقام العراقي – قالب الصوت الكويتي والبحريني – قالب القد الحلبي – قالب المألوف وتفرعاته في شمال إفريقيا – قالب الآلة المغربي – قالب الحقيبة السوداني – قالب الدان الحضرمي – قالب المجس الحجازي.. إلخ. هذه كلّها يجمعها الإرث الكلاسيكي للغناء العربي في المدن أو موسيقى المدينة كما ترى الباحثة د. شهرزاد قاسم حسن. إذاً كلّ طقطوقة أو أغنية هو غناء وشيء من الميلودي لكن ليس كلّ غناء أو موسيقى عربية طقطوقة أو أغنية بالتأكيد.

ابن خلدون وأزمة شعرنا الغنائي !

إن تشخيص أزمة الكلمة في الأغنية العربيّة وتحميلها سنة بعد أخرى المسؤولية في تدنّي مستوى الخطاب الغنائي العربي يفترض جدلاً أن الكلمة الملحّنة المغناة منفصلة عن ما يتحايث معها من أزمات تشملها وتتعدّاها إلى أزمة في الشقّ الموسيقي والأدائي، بل والسمع بصري، وما يحكم هذه المكوّنات المختلفة من علاقات الإنتاج كالربح التجاري السريع وغياب الاستراتيجيات الوطنيّة والقوميّة التي بغيرها يصبح التحدّي أكبر وأكبر أمام تقدّم المضامين المختلفة للفعل الغنائي العربي وتنوّعها. لذا لا نستطيع كأمة خابت آمالها في الوحدة والتحرير والنهضة أن نتوقّع تطوّر شعرنا الغنائي في إبداعنا في الوقت الذي تتراجع فيه المكوّنات الأخرى، ومثل هذه الملاحظة كان ابن خلدون سبّاقاً إليها، ومن ثم جاء الفيلسوف الأميركي المعاصر ماسلو بمدرجه المعروف بهرم الاحتياجات الإنسانية ليؤكّد أن التفات الإنسان إلى الفنّ ومن ثم حلمه بتحقيق الذات لا يأتي إلا بعد تحقيق سلسلة من الاحتياجات البيولوجيّة والسيكولوجيّة والسوسيولوجيّة.

سايكس وبيكوفاشلان موسيقيًا (اللهجات الموسيقية العربيّة)

كثيراً إن لم نقل دائماً ما تطغى المراكز على الأطراف في معادلة الإنتاج والإبداع الثقافي، والغناء ليس استثناءً، وثمة توافق بين الباحثين الموسيقيّين العرب والمستشرقين المشتغلين في الغناء العربي على أن لهجة (أسلوب) الغناء العربي تنقسم إلى أربع لهجات متميّزة من ضمن المشترك العام لها داخل بوتقة اللّغة الموسيقيّة العربيّة الواحدة. ولقد كان الباحث الألماني **موريس شنايدر** من أوائل أولئك الذين نبّهوا إلى هذه النظرية، وتبعه في ذلك التونسيان **صالح المهدي ومحمود قطاط**، ومثله فعل البحّاثة البريطاني **أندرسون ديوك باكويل** وهذه اللّهجات هي: لهجة شبة الجزيرة العربيّة وتشمل اليمن وكلّ دول مجلس التعاون الخليجي العربي، ولكنّها تمتدّ أيضاً إلى جنوب العراق، وخصوصاً قرية الزبير، كما أن هذه اللّهجة نفسها بمكوّناتها هي الأكثر حضوراً بين عرب المهجر في بلاد الملايو؛ وهي بلاد تشمل ماليزيا وسنغافورة وأندونيسيا وبروناي وجنوب تايلاند. ويعرف هذا الفنّ الذي يؤدّى باللّغة العربيّة، فصحى ومحكيّة، في تلك المناطق بفنّ (سمرة القنبوس ورقص الزفين) (Qambus Samra & Zapin)، وبالقدر نفسه نجد أن المكوّن الموسيقي الحضرمي والعماني والكويتي هو المهيمن في غناء دول عربيّة نائية، مثل جمهورية جزر القمر وحتى جزيرة زنجبار (الفردوس المفقود الثاني) التابعة حالياً إلى تنزانيا وجزر مجاورة، مثل جزيرة بمبا وجزيرة



لامو وبعض الثغور المقابلة لهذه الجزر مثل مليندي وومومباسا، ويعرف هذا الفنّ في هذه المناطق بفنّ (الطرب) (Tarrab)،إلا أنه يأتي مختلطاً بكلمات سواحيليّة وإيقاعات هنديّة. ويبقى من المهمّ أن نشير إلى أن عدداً من سكان شبه الجزيرة العربيّة يغنّون بلغات غير عربيّة قريش مثل المهرية والسقطرية في اليمن والبرطوحية والحرسوسية في عمان.. إلخ، لهجة مصر وبلاد الشام وبلاد الرافدين، وهذه اللّهجة هي التي تكاد تلمس حضورها بقوّة في المناطق الخارجة عن نفوذها الجغرافي السياسي حتى أصبحت تختزل الغناء العربي في نمطيّتها.

وهي مناطق تجد أن آثار المثاقفة الموسيقيّة بينها وبين الموسيقى الفارسيّة من حيث المقامات وبعض الآلات وكذلك الموسيقى التركيّة قبل المعاصرة كبير، ولعلّ هذا ما يفسّر الحضور الكثيف لعلماء الموسيقى الأتراك في جلسات المؤتمر الأول للموسيقى العربيّة المنعقد في القاهرة العام 1932.

مرّة أخرى نجد أن الانحياز للأمانة العلميّة يفرض علينا أن نقول إن بعض الثغور البحريّة لهذه المنطقة على البحر الأحمر تتقاسم الكثير من ملامح لهجة الجزيرة العربيّة كما هو الحال في فنّ السمسمية في العقبة في الأردن والإسماعيلية في مصر، حيث تعرف فنون السمسمية هناك بفنون (الضمة) و (البمبوطية).

كما يلاحظ أن منطقة بلاد النوبة في جنوب مصر تتبع نظاماً موسيقيّاً قائماً على ثقافة السلّم الخماسي وتتشاطأ هذه الثقافة مع بلاد النوبة الواقعة شمال السودان.

كما أن مجاميع عديدة من سكّان العراق الأصليّين يغنّون بلغات غير عربيّة والمثال الأبرز هو حالة كردستان العراق، وسريان لبنان ونوبة جنوب مصر..إلخ.

لهجة المغرب الكبير، وتشمل الدول العربيّة المطلّة على جنوب البحر الأبيض المتوسط باستثناء مصر. وهنا نجد أن الإرث الموسيقي الذي تطوّر وتبلور في بلاد الأندلس (الفردوس المفقود الأول) له بصمات في التقاليد والطقوس الموسيقيّة للأجزاء الشماليّة من هذه الرقعة العربيّة وتستطيع أن تميّز الأذن المشرقية العربيّة غناء شقيقتها من البلدان المغاربيّة، من دون أن تكون قادرة بالضرورة على تحديد كونه غرناطياً جزائرياً أم ملحوناً مغربيّاً أو نموذجاً لناس الغيوان، وذلك من خلال ما نسمّيه النسيج اللّحني، إضافة إلى ما يعرف عند أهل الصنعة بـ (الهنك). وهناك مناطق واسعة في جنوب هذا الحزام الجغرافي تقوم موسيقاها على ثقافة السلم الخماسي ممّا يعطيها (هنكا) مغايراً ويصبح الغناء باللّغة العربيّة حيناً وبلغات المجتمعات المحليّة الأصيلة هناك حيناً آخر. فمثال على ذلك أغاني واحة غدامس في ليبيا وأغاني مقام الرصد العبيدي المعروف أيضاً بالراست الكناوي في جنوب تونس، وقس على ذلك غناء كناوة في الجزائر وغناء منطقة سوس في جنوب مملكة المغرب.

هناك من يخلط بين "الأغنية العربيّة" وبين "الأغنية العربيّة المشرقيّة". والمسألة ليست بهذه البراءة. إنها تنمّ عن ذهنيّة أساسها أن المشرق هو المركز والمغرب هو الهامش. ولذلك فجميع القنوات الإذاعيّة والتلفزيّة المشرقيّة تحصر الأغاني المبثوثة على أمواجها على رقعة جغرافيّة تتأرجح ما بين الخليج والشام والنيل.

المشرق العربي يقصي المغرب العربي، والمغرب العربي يقصي أغاني جيرانه المغاربيّين، وفي الوقت نفسه كلّ دولة تقرب نوعاً غنائيّاً وتجعله فنّاً رسميّاً(الطرب الأندلسي في المغرب مثلاً)، بينما تقصي أنواعاً غنائيّة أخرى وتختزلها في كلمة "فولكلور"...

الإبداع

الغناء في المنطقة الأفرو-عربية، وتشمل موريتانيا وجمهورية السودان وجيبوتي والصومال،لايكون بالعربيّة فقط، بل باللّغة الحسانية أيضاً، في موريتانيا وبلغات بجاويّة ونوبيّة وزغاويّة..إلخ في شرق وشمال وغرب جمهورية السودان على التوالي. أما الغناء في الصومال فيكون بالصوماليّة وفي جيبوتي يتوزّع بين الصوماليّة والدنكليّة أو العفريّة.

جديد الفقه: غناء المسلمين والمنزلة بين المنزلتين

لعلّ أهم التنظيرات الموسيقيّة للعالمة الأميركية الدكتورة لويس إبسن (عرفت باسم لمياء الفاروقي بعد اعتناقها الإسلام)، اقتراحها تراتبيّة لفصائل الفنّ الموسيقي عند المسلمين من حيث: كونه موسيقى، وما الموقف الفقهي حوله؟.

عن العلاقة ما بين أزمة الشعر العربي وأزمة الأغنيّة العربيّة

التعريف الشائع للشعر عند العرب هو أنه "كلّ كلام موزون ومقفّى". ولذلك فقد انصبّ كلّ الجهد في تاريخ الشعر العربي على الوزن والقافية. فكان الاهتمام الكبير بعلم العروض ولم يكن ثمّة اهتمام بفلسفة الشعر أو نظرية الشعر. فبزغ في الثقافة العربيّة نجم الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري علامة الأنغام والإيقاع ولم يبزغ نجم لأيّ منظّر للشعر. فالانشغال بالجانب التقني في الشعر العربي صرف الانتباه عن الجانب التنظيري له.

إن الدارس للشعر العربي يعتقد وهو يعدّ البحور الستة عشر المحدّدة لنظم الشعر في الأدب العربي، أن كلّ بحر يختصّ بغرض شعري دون غيره. لكنّه، في زحمة أسماء البحور وتضارب الأغراض الشعريّة، يعلم أنه بالإمكان نظم الشعر في جميع الأغراض الشعريّة بميزان شعري واحد فقط: ببحر شعري واحد لا غير. والقصيدة العربيّة العموديّة تشهد أن ربع ما نظم من شعر في تاريخ الأدب العربي نظم على وزن "البحر الطويل". فقد نسج أبو الطيّب المتنبّي قصائد حكمه على هذا البحر:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكريم الكرائم
وتكبر في عين الصغير صغارها
وتصغر في عين العظيم العظائم

كما حاكت الخنساء قصائد الرثاء التي اشتهرت بها على وزن "البحر الطويل" تماماً كما نظم الحطيئة قصائد الهجاء المعروفة باسمه على ذات الوزن. ولقد جاراهما في ذلك السابقون واللاحقون من فطاحل الشعراء العرب. فقد جاءت قصائد إمرىء القيس وعنترة العبسي وأبي تمام والبحتري وأبي نوّاس وعمر بن أبي ربيعة في الفخر والغزل والمدح والوصف والتصوف والاعتذار... منظومة على ذات الوزن الأكثر هيمنة على الإيقاع الشعري العربي: "البحر الطويل".

إن هيمنة "البحر الطويل" على الشعر العربي، على الأقلّ في شكله العمودي، يبرهن بما لا يدع مجالاً للشكّ والتشكيك أن اعتماد الأوزان في الشعر العربي لم يخضع لضوابط فلسفيّة تؤطر هذا الاختيار وتميّزه عن ذاك. ولذلك ترك اختيار الوزن الشعري للتلقائيّة والسليقة الشعريّة لدى الناظم. في حين عرفت ثقافات إنسانيّة أخرى مسارات مختلفة في قرض الشعر، إذ خصّت لكلّ غرض شعري وزناً شعريّاً موازياً وبالمثل خصّت لكلّ غرض غنائي إيقاعاً موسيقيّاً موازياً.

وإذا كان الشعر العربي قد عرف ستة عشر بحراً شعريّاً ولم يستثمر هذا العدد الكبير من الأوزان في تنويع الإيقاعات تماشياً مع تنوّع الأغراض الشعريّة، فالنتيجة هي أن الشعر العربي قد ضيّع فرصته في إنتاج قوالب



شعريّة خاصة بكلّ غرض شعري. وإذا كان للشعر، تنظيراً وإبداعاً، تأثير واضح على باقي الفنون، فالنتيجة هي أن أعطاب الشعر انتقلت، بالعدوى، إلى باقي الفنون، بما فيها الأغنية العربيّة. ومن هذه الأعطاب ضياع فرصة إنتاج قوالب موسيقيّة لكلّ غرض غنائي.

هكذا، تشتّتت الأغنية العربيّة بين تسعة أصناف تبعاً لتأثير"العامل المهيمن في أدائها":

1) بحسب الغرض الغنائي: حكم، مدح، غزل، ابتهال، رثاء...
2) بحسب الإيقاع: الجغرافي(الأغنية المغربيّة، الأغنية السودانيّة، الأغنية الخليجيّة...)، أو الإثني (أحيدوس للأمازيغ، الأندلسي للمورسكيّين، الكناوي للزنوج...)، أو الجهوي (الهيت لقبائل الغرب، الطقطوقة لقبائل جبالة...)، أو الطبقي، أو الديني.
3) بحسب الأدوات المشغلة في العزف: أغنية شرقية (حضور مهيمن للعود أو القانون)، أغنية غربيّة (حضور طاغ للقيثارة أو الساكسوفون)...
4) بحسب انضباطها للقواعد الموسيقية: الأغنية الكلاسيكيّة، الأغنية الشعبيّة...
5) بحسب عدد المغنّين: الغناء المنفرد، الغناء الجماعي، أغاني المجموعات...
6) بحسب جنس المغني: الأغنية النسائيّة، الأغنية الأنثويّة...
7) بحسب الموقف من الوجود: أغنية ثوريّة، أغنية رسميّة، أغنية تجاريّة...
8) بحسب الحالة النفسيّة المقصودة: الجذبة (هارد روك آند رول)، المرح (كلاسيك روك آند رول)، الحزن (بلوز)...
9) بحسب اللّغة: فصحى، زجل عامي(الأغاني الشعبيّة)، تهجين (أغاني الراي).

أمام هذه التشظية لمفهوم الأغنية وهذا التشتت للمجهود الغنائي، ألم يحن الوقت بعد لتوحيد الأغنية العربيّة تحت نظريات عربيّة في الغناء تبحث في الأصول وتستمدّ منها مقوّماتها الفكريّة والفلسفيّة لإعطاء الروح لهذا الفنّ الفاعل في الوجدان العربي؟

ألم يحن الوقت بعد للإقلاع بالأغنية العربيّة في زمن لا مكان فيه للفنون الصوريّة، التي لا يوجد أساس فلسفيّ يسندها في مواجهة رياح العولمة وهيمنة القوة المادية والرمزية؟

أزمة الغناء العربي بين سلطة "الواحدية" وإرادة "الحرية"

للأغنية العربيّة "خصوصية" تجعلها بعيدة عن المسار الذي سارت فيه جارتها الشمالية. فدخول المذياع والتلفاز والسينما والفيديو والـ DVD والـ VCD والإنترنت وغيرها، فضلاً عن الأحداث العربيّة المصيريّة التي حفرت ذاكرة القرن العشرين، لم تترك آثارها على الأغنية العربيّة كما حدث لجارتها الأغنية الغربيّة التي مرّت بالشروط نفسها، وذلك للأسباب التالية:

1. الفلسفة التي تحكّمت في دخول وسائل الاتصال السمعيّة- المرئيّة العالم العربي لم يكن الغرض منها "تطوير الإنسان العربي"بل"ضبطه". والدليل هو أن المنافسة بين القنوات العربيّة كانت "منافسة جغرافيّة"، الشيء الذي أنتج أغاني"عادية" بإيقاعات جغرافية محلّية!...
2. الواقع السياسي العربي الذي ولّدته الهزائم السياسيّة والعسكريّة جعل الشارع العربي حكراً للتجوّل والتسوّق. ولذلك كان المطرب (ة) العربي (ة) يبدع مواويله (ها) وآهات عشقه (ها) في استوديو التسجيل بينما النار تحرق شام ونيل1967 والشارع محروس بالعصي والمطرب المتمرّد محروم من تأشير الدخول لإحياء العروض الغنائية...

ولأن "الاختلاف" في الذهنيّة العربيّة يعني آلياً "الفتنة"، فقد قويت مفاهيم "الواحدية" و"الإجماع" على لسان الأغنية العربيّة التي عوض إنتاج خطاب البديل والمثال والحرية

والاختلاف، أنتجت خطاب "السلطة" وعزّزت معايير "الواحديّة" و"النمطيّة":

1. الصوت الذكري: ناعم وذكري، باستثناء صوت عربي واحد خرق المعايير وفرض ذاته بصوته الأجش الغليظ، المطرب الشامي فهد بلان، ولكن "السلطة" الفنّية، التي أصبحت تعبّر عن نفسها على لسان رجل الشارع العادي، تابعته بالتنكيت لخروجه عن المعيار المحدّد للمغني الذكر: الصوت الناعم.

2. الصوت الأنثوي: ناعم وأنثوي، باستثناء أصوات أنثويّة قليلة انزاحت عن المعيار النمطي وفرضت ذاتها بأصواتها المبحوحة: المطربة المغربيّة نعيمة سميح، والمطربة نجوى كرم وهيام يونس... إذ عرف الغناء في العالم العربي، في الماضي، اللّجان التي تهتمّ بإجازة أو بمنع الأصوات الغنائيّة الصالحة والأصوات الغنائيّة غير الصالحة. وقد اعترض في أول الأمر على المطربة العربيّة العملاقة فايزة أحمد بسبب "البحّة" في صوتها، هذه البحّة التي كانت في حينها ميزة صوتيّة مميّزة عند جيراننا في الشمال.

هكذا، بانفصالها عن الشارع العربي بمطالبه وآماله وإحباطاته، أصبحت الأغنية العربيّة مجرد نوتات يملأ بها المذياع والتلفزيون آذاننا في انتظار ساعة نومنا نحن، ونهاية بثّه هو. وتأسيساً على ذلك، غاب أكبر منبر جماهيري لتمرير خطاب الدمقرطة والتحرّر والوعي الحقوقي، وغابت معه أسئلة المواطنة والحوار...

لقد عانت الأغنية العربيّة من كونها أغنية مونولوج، تغنّي لذاتها. حتى الطفرة النوعيّة التي حقّقتها مجموعات شعبيّة غنائيّة مغربيّة خلال السبعينيّات (ناس الغيوان، جيل جيلالة، تاكدة، إزنزارن...) بمحاولاتها الارتقاء إلى الأغنية الجماعيّة كانت في أصلها أغنية مونولوج لكون الأغنية تغنى في نفس الآن بأصوات أعضاء المجموعة جميعاً. المطلب الآن هو الارتقاء إلى الأغنية الحواريّة: حوار الذات مع الآخر.

الأغنية الحوارية في الثقافة العربيّة أو "ثقافة الحوار الغنائي" (= duo)

هناك من يفصل قنوات التعبير الإنساني إلى ثلاث: 1. المونولوج: وهوحوار داخلي مع الذات. 2. الحوار: يقتضي حضور طرفين (إما فردين أو جماعتين) يتواصلان لغوياً، جسدياً. 3. التفاوض: حوار غائيّ مصلحيّ واعٍ بمصالح الذات والآخر ويعمل على التوفيق بينهما...

لكن القاعدة العامة لكائن اجتماعي كالإنسان تبقى هي "الحوار"، لأنها قناته التعبيريّة الأساس لا يستبدلها بالمونولوج إلا في هزائمه وإحباطاته وشكوكه وخوفه من الآخر. كما لا يستبدلها بالتفاوض إلا في التسويات الرسميّة والتنازلات المتبادلة...

الاهتمام بالحوار هو اهتمام حديث رافق التنظير الفكري والإبداعي والسياسي والتاريخي الهادف إلى الانفتاح على الآخر الذي قد يكون جزءاً من ذاتنا تارةً أو وجوداً منفصلاً تارةً أخرى، أحياناً تحت اسم "شراكة" وأحياناً أخرى تحت اسم "تناصّ" أو "تلاقح"... والأغنية كشكل من أشكال الثقافة معنيّة بالحوار، ولكنّها كتجلٍّ من تجلّيات عقلية المجتمع، رهينة النسق العام سواء في إرادة الانفتاح والتلاقح والتعدّد أم في إرادة التقوقع والرأي الواحد.



ملف

الحصاد الثقافي السنوي للعام 2010



حصاد العام 2010:
عام ثقافيّ حيويّ لا يخلو من تحفّظات

I. ما قبل الحصاد

الانطباع الأوّلي المتولّد عن بانوراما المشهد الثقافي العربي على امتداد العام 2010، هو كثافة الأنشطة والفعاليّات وتنوّعها، بخاصةً مع الحيّز الواسع الذي خُصّص للفنون، من عروض مسرحيّة وسينمائيّة وفنّ تشكيلي وغناء.. إلخ، فضلاً عمّا يوحي به هذا المشهد من تبلور أطر عمليّة للحوار والنقاش وتبادل التجارب في القضايا الثقافيّة العربيّة، ولاسيما بعدما عملت السياسة طويلاً على تفريق العرب، وبعدما باعدت بينهم المصالح الاقتصاديّة.

لكن، هل يمكن القول إن هذا الزخم الثقافي في ظاهره، والمتراكم في أشكاله، يعكس تطوّراً حقيقيّاً في نوعيّته؟ وهل جاءت كلّ هذه الأسئلة مختلفة ومتميّزة عن بعضها البعض أم أن الكثير منها وقع في فخّ التكرار والاجترار إلى حدّ أنّنا أصبحنا نرى مؤتمرات وندوات عديدة تناقش الموضوعات نفسها أحياناً تحت العناوين نفسها؟ ثم، ولعلّه السؤال الأهم، هل لامست هذه الأنشطة والفعاليات اهتمامات الناس وتطلّعاتهم وهمومهم، أو أنها بقيت محصورةً في دوائر النخب العربيّة قليلة العدد؟

> هل يمكن القول إن الزخم الثقافي في العام 2010، والمتراكم في أشكاله، يعكس تطوّراً حقيقيّاً في نوعيّته؟ وهل جاءت كلّ هذه الأسئلة مختلفة ومتميّزة بعضها عن البعض أو أن الكثير منها وقع في فخّ التكرار إلى حدّ أنّنا أصبحنا نرى مؤتمراتٍ وندواتٍ عدّة تناقش الموضوعات نفسها أحياناً تحت العناوين نفسها؟

هذه الأسئلة، وربما عديد غيرها، ليست سوى عيّنة من الأسئلة التي يثيرها هذا المشهد الثقافي على الرغم من إيجابيّاته: تلك الإيجابيّات التي لاتتمثّل بعدد الأنشطة وحسب، بل بالقضايا والعناوين التي طبعته، والتي دارت بشكل أساس في فلك واقع عربيّ وعالميّ متغيّر، أومأت إليه عناوين كثيرة لعددٍ من الأنشطة الثقافيّة أوالنصوص الواردة في الدوريّات الثقافيّة والفكريّة التي تضمّنت مصطلحاً واحداً على الأقل يشير إليه، أي إلى هذا الواقع المتغيّر. كانت أهمّ القضايا التي انشغل بها العرب في مؤتمراتهم ودوريّاتهم الفكريّة والثقافيّة: "التحوّلات الأدبية في العصر الرقمي"، "تكيّف المنظور الواقعي للعلاقات الدولية مع التحوّلات الدولية لما بعد الحرب الباردة"، "تحوّلات المنظمات الدولية وموتها"، "أين دور العرب في عالم يتشكّل من جديد؟"، "تحصين الثقافة العربيّة في زمن التحوّلات العاصفة"، "التابعون الجدد"، "المصلحون الجدد"، "اقتصاد القرن الحادي والعشرين، والآفاق الاقتصادية – الاجتماعية لعالم متغير"، "الثابت والمتحوّل في الشرق الأوسط"، "حول الواقع العربي والمستقبل في عالم يُعاد تشكيله راهناً"... إلخ. حيث بدا هذا التحوّل مصدر الكثير من الهواجس حول الواقع العربي والمستقبل في عالم متغيّر يُعاد تشكيله راهناً، وحول دور العرب ومسؤولياتهم في صنع نهضة فكريّة وثقافيّة وحضاريّة عربيّة. هذا فضلاً عن أبرز التحدّيات التي تواجه اللّغة القوميّة والهويّة والتاريخ والشباب، خصوصاً أنهم (أي الشباب) موكلون بالمشاركة في رسم المستقبل، فضلاً عن موضوع "حوار الحضارات أو الثقافات"، بكلّ عناصره ومكوّناته، بما في ذلك "الأنا والآخر"، و"الإسلام"، ولاسيما الإسلام كدين حضاري حامل لقيم الحوار والتعارف بين الناس، لأن موضوع الإسلام جرت مقاربته عموماً من زوايا عدّة، منها على سبيل المثال لا الحصر ضرورة تجديد الخطاب الديني، والإقرار بأهميّة الاجتهادات في إطار



وحدة المرجعيّة الدينيّة، لما يشكّله ذلك من تعبير عن فهم الإسلام كنظام شامل. كما استدعت الموضوعات المتعلّقة بـ"الأنا والآخر" مفهوم التنوّع والتعدّد بأشكاله الثقافيّة والدينيّة والسياسيّة والفكريّة كافة. حيث برزت اتجاهات تدافع عن التنوّع بعيداً من التنميط والقولبة، وانسجاماً مع حقائق التعدّد في الكون وفي معطيات الحياة الاجتماعية. وفي إطار الحوار نفسه، نوقشت آليات الحوار والتواصل بين الشباب ومعه، ومشاركته في الشأن العام، وانخراطه في العمليّة التنمويّة. وبرز الاهتمام في هذا السياق أيضاً بالترجمة كفعل ثقافي تواصلي.

واللافت تشكيل الثقافة نفسها محور مناقشات في الساحة الثقافيّة العربيّة، خصوصاً إزاء أطروحات المفاهيم التنمويّة الجديدة التي اعتبرت الثقافة مكوّناً تنمويّاً رئيساً، فشغلت فكرة الإعداد لقمّة ثقافيّة عربيّة حيّزاً مهمّاً في الساحة الثقافيّة العربيّة، كما تقاطعت المقاربات إزاء الثقافة مع مختلف القضايا السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والتكنولوجيّة الراهنة، مثل "إشكالية التعدّدية الثقافيّة في الفكر السياسي المعاصر: جدلية الاندماج والتنوّع"، "الثقافة العربيّة في ظلّ وسائط الاتصال الحديثة"، "الثقافة العربيّة.. المستقبل والتحدّيات"، "تغيّرات الثقافة.. تحوّلات الواقع"، "الصناعات الثقافيّة في الوطن العربي"، "الثقافة الرقمية"، "صناعة المحتوى الثقافي العربي أهميتها وتحدياتها"... إلخ، هذا فضلاً عن إشكالات قضايا الثقافة العربيّة المعاصرة عموماً، سواء في مقابل تهافت الجانب الإنساني في الثقافة الكونية المعاصرة، أم في مقابل سؤال الهوية، ومواجهات القيم في نهاية عولمة الحداثة الغربية.

بذلك تعدّدت الموضوعات التي تناولت القيم المشتركة بين الشرق والغرب، أو "الاختلاف في وجوهه الدّينيّة والحضاريّة والأيدولوجيّة". ومثل كلّ الموضوعات التي يتقاطع بعضها بعضاً، شغل **حوض البحر الأبيض المتوسط** حيّزاً من الواقع الثقافي العربي لسببين: أولهما اندراجه في إطار حوار الحضارات أو الثقافات وما يقتضيه ذلك من ضرورة تعزيز العلاقات الأوروبيّة المتوسطيّة في سياق الحوار الحضاري بين العرب والعرب، وبين العرب وغيرهم، انطلاقاً من القيم المشتركة بين الغرب والعالم العربيّ والإسلامي، وثانيهما التخوّف من محو الهوية القومية للدول العربيّة لمصلحة هوية **الشرق الأوسط الكبير**، ذي البواعث الخفيّة والاحتكاريّة، والدور الأميركي المناهض لتطلّعات العرب والمناصر **لإسرائيل**. فكُتب الكثير عن العلاقات الدوليّة وسياسات **الولايات المتّحدة**، مثل "تكيّف المنظور الواقعي للعلاقات الدولية مع التحوّلات الدولية لما بعد الحرب الباردة"، و"سياسة الولايات المتّحدة تجاه الشرق الأوسط في حقبة أوباما: هل هي نقطة تحوّل"؟ و"الاستشراق الأميركي.. قصة العلاقات المضطربة بين أميركا والشرق الأوسط منذ العام 1945"...

وفي هذا الصدد، احتلت **تركيا** بدورها حيّزاً في المشهد الثقافي للعام 2010، وذلك في ضوء التساؤلات والمقاربات التالية: "التعاون العربي – التركي... إلى أين؟"، "الخيارات الاستراتيجية للوطن العربي، وموقع تركيا منها"، "وجهة نظر عربيّة في التعاون والتنسيق العربي – التركي"، "وجهة نظر عربيّة في واقع وآفاق العلاقات الاقتصادية العربيّة – التركية"... إلخ.

أما موضوعات مثل "الصراع على آسيا الوسطى.. قديم يتجدّد"، و"التغلغل الإسرائيلي في دول آسيا الوسطى وانعكاساته على علاقاتها مع المنطقة العربيّة"، فتشير بدورها إلى الأهميّة التي احتلّتها بلدان مركزيّة مثل **الهند واليابان والصين**، كقوى اقتصاديّة عالميّة، في المشهد الثقافي العربي، انطلاقاً من التفكّر في أطر وأساليب التواصل معها على الصعد كافة. إلتفافاً على المحاولات

تقاطعت المقاربات إزاء الثقافة مع مختلف القضايا السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والتكنولوجيّة الراهنة، مثل "إشكالية التعدّدية الثقافيّة في الفكر السياسي المعاصر: جدلية الاندماج والتنوّع"، "الثقافة العربيّة في ظلّ وسائط الاتصال الحديثة"، "الثقافة العربيّة.. المستقبل والتحدّيات"، "تغيّرات الثقافة.. تحوّلات الواقع".

شغل حوض البحر الأبيض المتوسط حيّزاً من الواقع الثقافي العربي لسببين: أولهما اندراجه في إطار حوار الحضارات أو الثقافات، وثانيهما التخوّف من محو الهوية القومية للدول العربيّة لمصلحة هوية الشرق الأوسط الكبير.

الإسرائيلية الرامية إلى مزاحمة العرب في التقرّب من هذه البلدان. وهذا في وقت تراجع فيه الزخم الذي كان لبعض الموضوعات مثل الديمقراطيّة، المرأة، العلمانيّة، الحداثة. علماً بأن موضوع "الحداثة" أخلى الساحة لموضوعات مثل "المعرفة والعقل والعلم"، بوصفها مكوّنات هذه الحداثة، فيما أخلت الخطب المطالبة بالديمقراطية العربيّة على النسق الأوروبي أو الأميركي الساحة للخطب المشكّكة فيها من خلال مقالات مثل: "العولمة والديمقراطية والإرهاب"، "الديموقراطية ... أم التنمية؟ – خيارات العرب الصعبة!!!"، "تحوّل أفكار نشر الديمقراطية إلى رديف لنظرية الفسطاطين".

هذا المشهد الثقافي العام ليس وليد العام 2010، إنما هو يتواصل مع المشاهد الثقافيّة للأعوام السابقة إذاً، وتحديداً مشاهد العقد الأول من الألفيّة الثانية، التي أثارت بدورها الكثير من الإشكاليات الجديدة، أو قامت بتجديد بعض القديم منها، في ظلّ عولمة مختلفة وعلاقات دوليّة جديدة أيضاً.

موضوع الحداثة أخلى الساحة لموضوعات مثل المعرفة والعقل والعلم، بوصفها مكوّنات هذه الحداثة، فيما أخلت الخطب المطالبة بالديمقراطية العربية على النسق الغربي الساحة للخطب المشككة فيها.

فما هي أبرز هذه الموضوعات التي ميّزت المشهد الثقافي العربي بعموميّته في 2010، والتي بدت مولودة من رحم العام السابق بخاصة، ومن العقد الفائت بعامة؟ وإلى أيّ منهجيّة استند حصادنا الثقافي للعام 2010؟ وهل إن الحصاد الثقافي قد يفضي إلى التفاؤل بمستقبل الثقافة العربيّة أو إنه يعتبر ذلك مجرد "حملات أمل" بحسب ما جاء في عنوان إحدى الدوريّات التي شملها الحصاد[1]؟

في منهجيّة الحصاد

لئن كانت القضايا المطروحة آنفاً في الثقافة العربيّة هي التي رسمت البانوراما الثقافيّة للعام 2010، إلا أن استكمال هذه البانوراما استند إلى مجموعة من النماذج الثقافيّة العربيّة، وتحديداً إلى أنشطة عدد من المؤسّسات الثقافيّة العربيّة بلغ مجموعها 31 **مؤسّسة موزّعة على 8 دول عربيّة هي: لبنان ومصر وسورية والسعودية والكويت والإمارات وتونس والمغرب**، بالإضافة إلى مجموعة من الدوريات الثقافيّة والفكريّة الخاصة بهذه البلدان (انتماءً أو صدوراً).

من أبرز هذه المؤسّسات في **لبنان**: **النادي الثقافي العربي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، الجمعية اللبنانية لعلم الاجتماع، الحركة الثقافيّة انطلياس**. ومن **مصر**: **مكتبة الإسكندرية، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب**، من خلال **معرض القاهرة الدولي للكتاب 42، ساقية عبد المنعم الصاوي**. ومن **سورية**: **وزارة الثقافة السوريّة واتّحاد الكتّاب في سورية في فروع الرقة ودير الزور والسلميّة وحلب وحمص واللاذقيّة وإدلب وبيبلا، والمركز الثقافي العربي في دمشق - أبو رمانة**. ومن **السعوديّة**: **مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني، النادي الأدبي الثقافي في جدّة، النادي الأدبي في الرياض، معرض الرياض الدولي للكتاب، نادي أبها الأدبي، نادي المدينة المنوّرة الأدبي والثقافي، المهرجان الوطني للتراث والثقافة الجنادرية**. ومن **الكويت**: **المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، معرض الكويت للكتاب، مجلة "العربي"**. ومن **الإمارات**: **مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم (المنتدى الاستراتيجي العربي)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، مؤسّسة سلطان بن علي العويس الثقافيّة، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية في أبو ظبي، ندوة الثقافة والعلوم في دبي**. ومن **تونس**: **المجمع التونسي "بيت الحكمة"**. ومن **المغرب**: **المعرض**

1 – العنوان هو: "حملات أمل: الثقافويّة والإصلاح في العالم العربي"، مجلة الآداب، لبنان، 6-7-8 / 2010.

الدولي السادس عشر للكتاب والنشر" (الذي جاء تحت شعار "العلم بالقراءة أعزّ ما يطلب"، **واتّحاد كتّاب المغرب**[1] ".

أما عن الدوريات الثقافيّة والفكرية الصادرة في هذه البلدان، فبلغ عددها 20 **مجلة** هي: من **لبنان**: **مجلة المستقبل العربي**[2]، **مجلة الآداب**[3]، **مجلة الفكر العربي المعاصر**[4]، **مجلة العرب والفكر العالمي**[5]، **مجلة كلمن**[6]، فضلاً عن كتاب "**باحثات**" **السنوي**[7]؛ ومن **مصر**: **الهلال**[8]، **وجهات نظر**[9]، **الثقافة الجديدة**[10]؛ ومن **سورية**: **المعرفة**[11]، **الحياة الفكريّة**[12]؛ ومن **السعوديّة**: **القافلة**[13]، **جذور**[14]؛ ومن **الكويت**: **العربي**[15]، **البيان**[16]؛ ومن **الإمارات**: **آفاق الثقافة**[17]، **آفاق المستقبل**[18]، **دبيّ الثقافيّة**[19]؛ ومن **تونس**: **الحياة الثقافيّة**[20]؛ ومن **المغرب**: **المناهل**[21].

ولقراءة منهجيّة مركّزة، تجاوز الملف في حصاده أحياناً جمعيات وروابط ومؤسّسات ثقافيّة كثيرة منتشرة في المناطق والمدن والبلدات والقرى العربيّة، لأن ذلك يتجاوز حدود هذا التقرير وأهدافه الرامية إلى قراءة بعض اتّجاهات المشهد الثقافي العربي بعموميته، وليس عن طريق مسح شامل للمؤسّسات الثقافيّة وأنشطتها، أو للدوريّات العربيّة وموضوعاتها. فاستثنى الملف أنشطة الجامعات الخاصة والرسميّة، فضلاً عن إصداراتها الدورية، وذلك للأسباب السابقة نفسها ولسببين آخرين إضافيّين: أولهما ضرورة حصر نموذج الدراسة وتحديد أطره، وثانيهما غلبة الطابع الأكاديمي الصرف على دوريات المؤسّسات الأكاديمية وأنشطتها من جهة، واتجاهها إلى الفئات الأكاديميّة بصورة خاصة من جهة ثانية، سواء في أنشطتها أم في دورياتها. في حين يهدف هذا الملف من خلال الحصاد الثقافي للعام 2010 إلى تلمّس الحركة الثقافيّة العامة في عدد من البلدان العربيّة

---

1 – نذكر بأن هذه الأنشطة تخصّ المكتب التنفيذي فقط، لأن الفروع الأخرى للاتحاد، وعددها 23 فرعاً، موزّعة على مختلف أنحاء المغرب، وأنجزت أنشطتها الثقافيّة الخاصة بها.

2 – مجلة فكرية ثقافيّة شهرية، تصدر عن مركز دراسات الوحدة العربيّة في بيروت.

3 – مجلة شهريّة أدبيّة ثقافيّة، تصدر عن دار الآداب في بيروت.

4 – مجلة فكريّة فصليّة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس.

5 – مجلة فصليّة، تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت/فرنسا.

6 – مجلة فصلية ثقافيّة، تصدر في لبنان عن جمعية سين.

7 – كتاب سنوي متخصّص يصدر عن تجمّع الباحثات اللبنانيات في بيروت، وقد صدر في العام 2010 الكتاب الرابع عشر بعنوان "الممارسات الثقافيّة للشباب العربي".

8 – مجلة ثقافيّة شهرية، تصدر عن دار الهلال في مصر.

9 – مجلة ثقافيّة وسياسيّة وفكريّة تصدر شهريّاً عن الشركة المصريّة للنشر العربي والدولي.

10 – مجلة ثقافيّة تصدر شهريّاً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر.

11 – مجلة ثقافيّة شهريّة تصدر عن وزارة الثقافة في سورية.

12 – مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب في سورية.

13 – مجلة ثقافيّة تصدر كلّ شهرين عن شركة الزيت العربيّة السعوديّة (أرامكو السعوديّة)، الظهران.

14 – مجلة ثقافيّة أدبيّة تصدر شهريّاً عن النادي الأدبي الثقافي في جدّة–السعوديّة.

15 – مجلة شهريّة ثقافيّة تصدر عن وزارة الإعلام في الكويت.

16 – مجلة أدبيّة ثقافيّة شهريّة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت.

17 – مجلة آفاق الثقافة والتراث، مجلة فصليّة ثقافيّة تراثيّة، تصدر عن قسم الدراسات والنشر والعلاقات الثقافيّة في مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث في دبي – الإمارات العربيّة المتّحدة.

18 – مجلة سياسيّة اقتصاديّة استراتيجيّة تصدر شهريّاً عن مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجيّة في الإمارات.

19 – مجلة ثقافيّة شهريّة تصدر عن دار الصدى للصحافة والنشر في الإمارات.

20 – مجلة ثقافيّة تصدر عن وزارة الثقافة والمحافظة على التراث في تونس.

21 – مجلة فصليّة تصدر عن وزارة الثقافة في المغرب.

فقد الوطن العربي في العام 2010 عدداً من الشخصيات الفكرية والأدبية والثقافية المرموقة مثل د. محمد عابد الجابري و د. محمد أركون ود. فؤاد زكريا ود. نصر حامد أبو زيد ود. خليفة التليسي ود. غازي القصيبي والطاهر وطار وأحمد السقاف.

مـن خلال الأنشطة والدوريات المنفتحة على الجمهور العربي الواسع بمختلف اختصاصاته. واستثنى الملف أيضاً، وحرصاً أيضاً على ضرورة حصر نموذج الدراسة، بعض الأنشطة الثقافيّة التي قامت بها المؤسّسات الثقافيّة التي شملتها الدراسة، مثل المعارض الفنّية على أنواعها، والندوات الأدبية والأمسيات الشعرية، فضلاً عن الأنشطة ذات الطابع السياسي الصرف. فيما استثنى الملف أيضاً من الدوريات الثقافيّة والفكريّة الموضوعات السياسية البحتة، وليس تلك المتعلقة بالفكر السياسي، فضلاً عن استثنائه الموضوعات الفلسفية المتخصّصة[1]، إلى جانب الفنون الأدبيّة وغير الأدبية (كالشعر، والرواية، والقصة، والسينما، والمسرح، والتصوير، والفنّ التشكيلي..إلخ)، والأنشطة الثقافيّة التي تناولت شخصيات ثقافيّة وفكريّة معيّنة، خصوصاً تلك التي غيّبها الموت في العام 2010. إذ فقد الوطن العربي في هذا العام عدداً من هذه الشخصيات التي حفلت سيرها بالإنجازات الفكريّة والفلسفيّة والأدبيّة والثقافيّة، مثل المفكّر المغربي **محمد عابد الجابري** مؤلّف "نحن والتراث"، "الخطاب العربي المعاصر"، "بنية العقل العربي" وغيرها من المؤلّفات الفكريّة الهامة، والشاعر والمثقف الكويتي **أحمد السقاف** مـن مؤسّسي مجلة "العربي" الكويتيّة، والأكاديمي المصري المتخصّص في الفلسفة **فؤاد زكريا**، الذي كان مستشار تحرير سلسلة عالم المعرفة الكويتيّة، والمفكّر والأكاديمي الجزائري **محمد أركون** الذي اشتهر بمؤلّفاته مثل "الفكر الأصولي واستحالة التأصيل"، "نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامي"، الإسلام – أوروبا – الغرب"..إلخ، والمفكّر والأديب اللّيبي **خليفة التليسي** الذي خلّف أكثر من 45 كتاباً في التاريخ والترجمة والأدب والفكر، منها "بعد القرضابية"، "رحلة عبر الكلمات"، والروائي الجزائري **الطاهر وطّار** الذي اشتهر بروايات مثل "اللاز" و"الزلزال" وغيرها، والشاعر والأديب والسياسي السعودي **غازي القصيبي** الذي خلّف نتاجاً أدبيّاً مثل "شقة الحرية"، "العصفورية" في الرواية، و"للشهداء" و"حديقة الغروب" في الشعر، والأكاديمي والمفكّر المصري المتخصّص بالدراسات الإسلامية واللّغة العربيّة والعلوم الإنسانية **نصر حامد أبو زيد**، الذي اشتهر بمؤلّفات مثل "الاتجاه العقلي في التفسير"، "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، "نقد الخطاب الديني"، "دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة"...

شهدت نهايات العام 2010 "المؤتمر الرابع للحوار العربيّ– الصينيّ" الذي عقد في بكين، حيث بحث في جوانب مختلفة من العلاقات العربيّة– الصينيّة، في إطار معرفيّ ثقافيّ أكاديميّ، ذي جوانب سياسيّة واقتصاديّة وثقافيّة، نوقشت خلاله مسائل متنوّعة تقتضيها العولمة الاقتصادية.

أنشطة وفعاليات ثقافيّة تتناسل[2]

سبقت الإشارة إلى أن الموضوعات التي دار في فلكها المشهد الثقافي العربي في العام 2010، بدت مولودة من رحم العام السابق، لا بل من العقد الفائت. وقد عزّز هذا الانطباع الأوّلي الإطلالة البانوراميّة على الساحة الثقافيّة العربيّة، قبيل المضيّ في اعتماد النموذج المحدّد الذي استند إليه الحصاد. فتبيّن أن من بين أبرز الأحداث الثقافيّة التي اختُتم بها العام 2009، انعقاد "مؤتمر العلاقات الأوروبيّة المتوسطيّة بين التصريحات والحقائق" (**منتدى الفكر العربي، عمّان**)، والذي تابع قضايا الحوار الحضاري بين العرب والعرب، وبين العرب وغيرهم. إذ كان **منتدى الفكر العربي** قد خصّص أكثر من عشرين حواراً في مجال الحوارات الأوروبيّة، بدءاً من الحوار العربي الأول الذي عقد في **عمّان** قبل 27 عاماً؛ ثم تابع في مؤتمره هذا مسألة التراجع الثقافي في العلاقات بين الشعوب المتوسطيّة، ولاسيما

1 – من ذلك مثلاً، موضوعات مثل "التفكير الفينومينولوجي مع فتغنشتاين"، أو"نيتشة والحقيقة"، أو "في الفلسفة النيتشوية" وما شابه.

2 – يمكن العودة إلى تفاصيل الفعاليات المذكورة في هذا العنوان في ملحق الحصاد، تحت عنوان أنشطة وفعاليات ثقافيّة تتناسل.



أن التفاعل أو التعاون عبر المتوسط من وجهة نظر المنظّمين ليس بجديد.

في المقابل شهدت نهايات العام 2010 "المؤتمر الرابع للحوار العربي – الصيني" الذي عقد في **بكين**، بعدما كان المؤتمر الأول قد أقيم سنة 1986 في **عمّان تحت** عنوان "العرب والصين: من التأييد عن بعد إلى التعاون عن قرب – حوار المستقبل". فبحث المؤتمر الرابع في جوانب مختلفة من العلاقات العربيّة– الصينيّة، في إطار معرفيّ ثقافيّ أكاديميّ، ذي جوانب سياسيّة واقتصاديّة وثقافيّة. نوقشت خلاله مسائل متنوّعة تقتضيها العولمة الاقتصادية، وتحسين ظروف المعيشة، ومواجهة المصاعب والتحدّيات. من ذلك، أهمية التعاون في مجال الطاقة والسوق والاستثمار، وضرورة إنشاء مجالات جديدة للاستثمار، ولاسيما في إطار البُنى التحتيّة عبر الاستفادة من مجلس التعاون العربي– الصيني، وأهمّية التكافؤ بين قوّة الصين اقتصادياً ودورها في القضايا الدولية، وتحديداً القضيّة الفلسطينيّة، وكيفيّة رسم استراتيجيّات جديدة لتعميق التعاون العربي –الصيني، وتعزيز العلاقات الثقافيّة. هذا بالإضافة إلى لقاءين عقدهما المنتدى من ضمن لقاءاته الشهريّة تحت عنوان:"الشرق والغرب: القيم المشتركة"، و"الاختلاف في وجوهه الدّينيّة والحضاريّة والأيدولوجيّة".

وكان العام 2010 قد دُشّن بالمرحلة الثانية من ورشة عمل "مشروع التراث الحيّ لبلدان البحر الأبيض المتوسط"، وهو مشروع كانت **وزارة الثقافة السوريّة** قد أطلقته قبل ثلاث سنوات بالتعاون مع **اليونسكو**. فناقشت الورشة اتفاقية حماية التراث اللاّمادي في **بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط** بشكل عام، وفي **سورية** بشكل خاص، كما ناقشت آليات تنفيذ الاتفاقية، إضافةً إلى الخبرات التي يمكن أنْ تقدمها الورشة لأعضاء لجان جمع التراث في كلّ المناطق السوريّة.

وفي موازاة ذلك، كانت **القاهرة** قد استضافت في نهاية العام 2009، مؤتمراً دولياً بعنوان: "مستقبل الإصلاح في العالم الإسلامي: خبرات مقارنة مع حركة فتح الله كولن التركيّة"، أكّدت خلاله أمانته العامة في بيان لها أن "التنوّع في نماذج الإصلاح يُعتبر من أبجديّات المرجعية الإسلامية التي يستند إليها روّاد الإصلاح والتجديد، وأن المرجعية الإسلامية ذاتها هي التي تفتح الأبواب المغلقة، وترحّب بجميع الاجتهادات التي تشتبك مع الواقع وتهدف إلى إصلاحه وتطويره. وعليه، فإن تعدّد الاجتهادات في إطار وحدة المرجعيّة ليس فقط مقبولاً، بل هو ضروري ولازم، وهو من مظاهر التعبير عن فهم الإسلام كنظام شامل. كما أن التنوّع في الرؤى والبرامج الإصلاحية على أساس المرجعية الإسلامية، ينسجم مع حقائق الوقائع الاجتماعيّة والسياسيّة، ويعكس جوهر الفطرة الإنسانية التي تتأبّى على التنميط والقولبة، وتنزع دوماً للتنوّع، وتتآلف مع حقائق التعدّد في الكون وفي معطيات الحياة الاجتماعية".

وتناولت بحوث المؤتمر ومناقشاته آنذاك عدداً من التساؤلات الهامة، منها: لماذا نجحت التجربة التركيّة للأستاذ فتح الله كولن في التواصل إيجابياً مع الغرب أكثر من أيّ حركة إصلاحية أخرى أتت من العالم الإسلامي؟ وما هي طبيعة الدور الإصلاحي لهذه الحركة داخل تركيا وخارجها؟ وما الذي تكشف عنه مقارنة هذه التجربة مع جهود الإصلاح التي شهدها العالم الإسلامي خلال نصف القرن الأخير تحديداً؟ وغير ذلك من التساؤلات التي تهدف بحسب منظّمي المؤتمر إلى تعميق المعرفة العلميّة بمختلف جهود الإصلاح والتجديد، وبيان كيفيّة الاستفادة بخبراتها في مواجهة مشكلات الواقع وتحدّيات المستقبل في العالم العربي والإسلامي.

ثم اختتمت الأنشطة الفكرية والثقافيّة للعام 2010 في **لبنان** بمؤتمر عربيّ عقدته **مؤسّسة الفكر العربي في بيروت** بعنوان

استضافت القاهرة في نهاية العام 2009، مؤتمراً دولياً بعنوان: "مستقبل الإصلاح في العالم الإسلامي: خبرات مقارنة مع حركة فتح الله كولن التركيّة، أكد على أن "التنوّع في نماذج الإصلاح يُعتبر من أبجديّات المرجعية الإسلامية التي يستند إليها روّاد الإصلاح والتجديد.

كشف مؤتمر "فكر9" الذي نظمته مؤسّسة الفكر العربي النقاب عن هاجس قوميّ عربيّ يتمثّل في كيفية الإسهام في نهضة عربيّة تعذّر القيام بها منذ أن عمّت حركة نهضويّة عربيّة البلدان العربيّة بين مطلع القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

الحصاد

"العالم يرسم المستقبل.. دور العرب"، تحدّدت غايته الأولى في "الإسهام في صنع نهضة فكريّة وثقافيّة وحضاريّة عربيّة يشارك في إنجازها أهل الثقافة والفكر وأهل المال والأعمال". فيما تناولت محاوره الخمسة الموضوعات التالية: "دور العرب في رسم المستقبل"، "خرائط جديدة للفرص الناشئة"، "اقتصاد المعرفة: فرص جديدة"، "الإبداع الاجتماعي في الوطن العربي"، "الفكر العربي الحديث"(الاتجاهات والفرص المتنوّعة).

وكان رئيس **مؤسّسة الفكر العربي** الأمير **خالد الفيصل** قد أشار إلى أن أهداف المؤتمر ترمي إلى "اكتشاف الأساليب الحديثة والفاعلة التي تحفّز الوعي بدور العرب الحضاري، وتطلق قدراتهم الآنية لصناعة المستقبل، بالبناء على الإرهاصات النهضويّة التي تلوح في الأفق العربي في أكثر من مكان".

بذلك، كشف مؤتمر "**فكر9**" النقاب عن هاجس قوميّ عربيّ يتمثّل في كيفية الإسهام في نهضة عربيّة تعذّر القيام بها منذ أن عمّت حركة نهضويّة عربيّة البلاد العربيّة (بين مطلع القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين)، وتركّزت أعمال مفكّريها في التنظير للطرق والأطر والأساليب التي من شأنها استنهاض العرب من الواقع المتخلّف وتجاوزه، عبر تعيين مكامن هذا التخلّف وبناء مستقبل عربيّ أفضل...

وكان سبق ذلك، "**إعلان الدوحة بشأن الاعداد للقمّة الثقافيّة العربيّة**". أعرب من خلاله المجتمعون في الدورة السابعة عشرة لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافيّة في الوطن العربي في **الدوحة**، عن ثقتهم بأن العمل الثقافيّ العربيّ المشترك هو السبيل إلى تحقيق إسهام عربي فاعل في زمن التكتّلات الإقليمية، وفي زمن التحدّيات الكبرى في عصر العولمة، وبأن شروط هذا العمل الثقافيّ العربيّ المشترك متوفرة في الأمّة العربيّة، من حيث الانتماء الثقافي والحضاري واللغة الواحدة، وكذلك من حيث المصالح المشتركة والمستقبل الواحد، فضلاً عن التزامهم بتحقيق ما حدّدته **القمة العربيّة في سرت** من أهداف عقد القمة الثقافيّة.

وممّا جاء في البيان: "ناقش المؤتمر الإطار المرجعيّ للإعداد للقمّة الثقافيّة المقدّم من المنظمة والمتمثّل في قرارات مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافيّة في الوطن العربي وخطط العمل والمشروعات التي اعتمدها عبر دورات انعقاده، والوثيقة الصادرة عن اللّقاء التحضيري الأول للمثقفين وهيئات المجتمع المدني العربي المعنيّة بالثقافة، الذي نظمته **مؤسّسة الفكر العربي** في بيروت في شهر تموز/ يوليو الماضي، وما تقدّمت به دول عربيّة من اقتراحات..".

كما اطّلع المؤتمر على تقرير **المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم** بشأن العقد العربي للتنمية الثقافيّة (2005 - 2014)، وبخاصة مشروع العواصم الثقافيّة العربيّة، وعلى تقريريها بشأن الاحتفاء **بالقدس عاصمة للثقافة العربيّة العام** 2009، **والدوحة عاصمة للثقافة العربيّة** 2010، وعلى الدراسة التي وضعتها المنظمة تنفيذاً لتوصية **اللّجنة الدائمة للثقافة العربيّة (الرياض**، 2009) بشأن تصوّر مرحلة جديدة لمشروع **العواصم الثقافيّة العربيّة** في ضوء التجربة الأوروبيّة.

هكذا توالدت الموضوعات واستكملت، فكان اختيار **الإسكندرية عاصمة السياحة** العربيّة للعام 2010، عائداً إلى ختام **مؤتمر المجلس الوزاري العربي للسياحة** في العام 2009، فأتى هذا الاختيار من بين 12 مدينة عربيّة تقدّمت لهذه المسابقة. وغطّت فعاليات الاحتفالات باختيار **الإسكندرية عاصمة السياحة العربيّة** لعام 2010 الفترة الممتدّة من شهر إبريل/ نيسان وحتى 25 **ديسمبر/ كانون الأول** 2010؛ علماً بأن فكرة اختيار مدينة عربيّة لتكون عاصمة السياحة العربيّة

شهد العام 2010 عدداً من المؤتمرات حول حوار الحضارات، منها "المؤتمر الدولي حول حوار الحضارات والتنوّع الثقافي" في تونس، ومؤتمر "أبعاد غائبة في حوار الحضارات" في فلسطين .. كما أقيمت في سورية "الندوة الدولية لربط البحار الخمسة"، وفي الإمارات مؤتمر آفاق التعاون بين العرب ودول جزر الباسيفيك.



تعـود إلى مبـادرة مقترحـة من جامعـة الدول العربيّـة لاختيار إحـدى المدن العربيّـة سنويّاً لتكـون عاصمـة للسياحـة العربيّـة، وذلـك تشجيعاً لحركة السياحة العربيّة البينيّة وإبراز الخصوصيـة والعـادات والتقاليـد المميزة لكلّ مدينـة وإبراز القيمة السياحيّة لـكلّ مدينة يتمّ اختيارها، وإلقـاء الضوء على الدور الذي تقوم بـه في دعم صناعة السياحة العربيّة من خلال التواصل مع الثقافات والحضارات الأخرى.

تسعةُ أعوام على تخصيصِ عامٍ لحوار الحضارات

إذا كان "حـوار الحضارات" مـن المفاهيـم أو المصطلحـات التي سـادت في نهايات القرن الماضـي، وذلـك بـرواج المفهـوم في الأوساط الفكريّـة والثقافيّـة كافة، سواء علـى المستوى العربـيّ أم العالمـيّ، فـإن هـذا الموضـوع بـات مطروحـاً، وبقـوّة في الأوسـاط الثقافيّة والسياسيّـة والاقتصاديّـة، وخصوصـاً بعدما أعلنـت **الجمعيـة العامة لـلأمم المتّحـدة** العام 2001 عامـاً للحـوار بـين الحضـارات، وبعدما كان **منتدى دافوس الاقتصادي العالمي** قد كرّس قبل ذلك جلسةً خاصةً في **يناير/ كانون الثاني** 2000 حول موضوع "حوار الحضارات". فشهد العام 2010 عدداً من المؤتمرات واللّقاءات حول الموضـوع، بعدمـا كان العـام 2009 قـد شهـد بدوره مؤتمراتٍ مماثلة، من بينها مثلاً: "المؤتمر الدولي حول حـوار الحضارات والتنوّع الثقافي" بمناسبـة **احتفاليـة القيـروان عاصمـة للثقافـة الإسلاميـة للعـام** 2009، وذلك نتيجة ارتبـاط المنظمـة الإسلاميـة للتربيـة والعلوم والثقافـة والمنظمـة الدوليّـة للفرانكفونيـة باتفاقيـة للتعـاون وقّعـت في العـام 1986، ومؤتمـر "أبعـاد غائبـة في حـوار الحضارات" **في فلسطـين** (2009)، ومؤتمـر "دور الترجمـة في حـوار الحضـارات 2"، والذي جـاء انطلاقاً مـن توصيات مؤتمـر "دور الترجمـة في حوار الحضارات الأول"، الـذي كانت **جامعة النجاح الوطنية** قد عقدتـه في العـام 2007.

ومن المؤتمرات والندوات التي شهدها **العام 2010 في** مجـال التواصل والحوار والتبادل ما بـين الثقافات والحضارات، نـدوة "الأتراك في عيون العرب"، بعدمـا كانت **سورية** شهدت في العـام السابـق(2009) أعمال النـدوة السوريّة التركيّة التي أقيمت بعنوان: "السوريون بعيون الأتراك"، والتـي نتج عنها العديد من المقرّرات والتوصيات، من أهمها: ترجمة الأدب السوري إلى اللّغـة التركيـة وترجمـة الأدب التركي إلى اللّغة العربيّة. وفي **سورية** أيضاً عُقد في **مكتبة الأسد الوطنيّة** مؤتمر "العرب والأتراك: مسيرة تاريـخ وحضـارة"، وهـو الثاني مـن نوعه بعد مؤتمـر مشابـه لـه بمناسبة **احتفاليـة القدس عاصمـة للثقافة العربيّة**، عُقد في العام 2009 تحـت عنوان "القدس في العهد العثماني" وشدّد آنـذاك علـى العلاقـات العربيّـة التركيّـة نظراً للتاريخ الطويل الذي يربط الأتراك بالعرب. كما نظّمـت **وزارة الثقافة السوريّة** في العام 2010 أيضـاً ملتقـى "التواصـل الثقافي بـين مشرق الأمة العربيّة ومغربها" و"الندوة الدولية لربط البحار الخمسة".

هـذا، وعُقـد "منتـدى التعـاون العربـي- التركي" علـى المستوى الوزاري **في إسطنبول**، الـذي رمى إلى تعزيز العلاقات العربيّة التركيّة في اجتمـاع الـدورة الثالثـة **لمنتـدى التعـاون العربي التركي**، ونوقشت خلاله التطوّرات في **الشـرق الأوسط**، بالإضافـة إلى قضايا دوليّة وإقليمية عدّة ذات اهتمام مشترك.

أمـا مكتبـة الإسكندريّـة، فنظّمـت مائدةً مستديـرة بعنـوان "صياغة البحـر المتوسط". كمـا نظّمـت **المكتبـة** مؤتمر "مبـادرات في التعليـم والعلوم والثقافـة لتنمية التعاون بين أميـركا والـدول الإسلاميّة" ومؤتمـر "تعارف الحضـارات". فيمـا نظّمـت **دولـة الإمـارات العربيّـة المتّحـدة وجامعـة الـدول العربيّـة**، مؤتمر "آفاق التعـاون بين الدول العربيّة ودول جزر الباسيفيك".

شهد العام 2010 خمسة مؤتمرات تبحث كلها عن هاجس العروبة، والمأزق العربي، كان آخرها مؤتمر "فكر9" لمؤسّسة الفكر العربي عنوانه: "العالم يرسم المستقبل.. دور العرب؟"

الحصـاد

كان للغة العربية حصتها من نشاطات العام 2010 حيث عقد "مجمع اللغة العربية" مؤتمره التاسع في دمشق، كما أقيمت أيضاً في دمشق ورشة عمل حول "إشكاليات اللغة العربية في المواقع الإلكترونية" وختم المجلس العالمي للغة العربية موسمه الثقافي بمحاضرة في بيروت تحت عنوان "لغتنا الأم في معترك العولمة".

احتلّ موضوع الشباب العربي حيزاً مهماً في أنشطة العام 2010، حيث نظّم كل من مكتبة الإسكندرية ومنتدى الفكر العربي: "مؤتمر الشباب العربي وظاهرة العنف"، و"نموذج محاكاة جامعة الدول العربية 2010"، و"منتدى الشباب العربي في الاسكندرية".

من الانطباعات الأولى التي ولّدها المشهد الثقافي العربي للعام 2010 نشوء بذور اتجاه مجتمعي ثقافي عربي يميل إلى البحث عن حلول عمليّة أكثر من ميله إلى إعادة الاعتبار لنظريات طوباوية.

وفي سياق المؤتمرات والملتقيات العربيّة التي تندرج ضمن الحوار مع الآخر أو الانفتاح عليه، أقيم في **المكتبة الوطنيّة في الرباط - المغرب** معرض "المغرب وأوروبا، ستة قرون في نظرة الآخر" برعاية **الملك محمد السادس**، تضمّن وثائق وكتباً ولوحات ومنقوشات ومعروضات مختلفة، تبرز تاريخ **المغرب** مع **أوروبا** منذ نهاية القرن الخامس عشر وحتى العصر الحاضر.

جاءت هذه الأنشطة في وقت تزامنت فيه الصراعات بين الأفراد والجماعات الطائفيّة والمذهبيّة والإثنيّة مع العولمة، وسيادة خطاب ثقافي عنصريّ يموّه جوهر الصراعات القائم على المصالح عموماً، باختزاله إلى صدام بين حضارات أو ثقافات. وما الدعوات المتعدّدة، التي انطلقت في العالم بأسره، بشرقه وغربه، إلى "الحوار الحضاري أو الثقافي"، سوى دعوات مناهضة لسيادة تلك الأيديولوجية التي تعتبر عودة الهويات من جديد إلى المسرح العالمي وتصادمها أو تصارعها أمراً واقعاً.

وبالتالي تراوحت الخطابات المندرجة تحت خانة "حوار الحضارات" أو "الثقافات" بين التنظير له وحول ضروراته تارةً، وبين الترجمة العملانيّة له تارةً أخرى، ولكيفية دعمه وممارسته، سواء بطريقة مباشرة (عبر البيانات والخطب والاتفاقيات المشتركة المثمّنة للحوار) أم غير مباشرة (عبر موضوعات تفكّك الخطاب الثقافي العنصري الحامل لتصوّرات أحادية عن الآخر، ومعنيّة بتشكيل مواقف عدائيّة تجاهه). يذكر أن **المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو)** سبق لها أن تبنّت في خطة العمل الثلاثية للأعوام (2010 – 2012) مواصلة العمل في عدد من المجالات التي تضمّنتها خطة العمل الثلاثية (2007 – 2009)، بسبب أهميتها وحيويّة موضوعاتها وتفاعلاتها المستمرّة مع المتغيّرات الدوليّة ومع عدد من قضايا الساعة، ومنها موضوع التصدّي للحملة العدائيّة ضدّ الإسلام والمسلمين واعتبار التصدّي للحملة العدائية ضد الإسلام والمسلمين هدفاً استراتيجياً ثابتاً في خطط عمل المنظمة، وذلك إلى جانب أربعة أهداف استراتيجيّة فرعيّة هي: تفعيل دور الموارد البشرية في المنظومة التربوية وتعزيز مؤسّسات التأهيل وتطوير مراكز التدريب وتنويع برامج التكوين، تعزيز البحث العلمي وتوجيه أولوياته وتسخير نتائجه لتحقيق التنمية المستدامة، تجديد السياسات الثقافيّة وتطوير آليات العمل الثقافي لخدمة الأغراض التنمويّة، الإسهام في تجسير الفجوة الرقميّة بين الدول الأعضاء والدول المتقدّمة.

من حوار الحضارات إلى المستقبل العربي

وإذا كان العام 2010 قد انتهى بسؤال مؤتمر "**فكر** 9" عن دور العرب، فإن هذا السؤال نفسه سبق له أن شكّل هاجس المؤتمر السنوي السابع **لمنتدى الإصلاح العربي** الذي نظّمته **مكتبة الإسكندرية** العام 2010 تحت عنوان: "عالم يتشكّل من جديد.. أين دور العرب؟"، كما كان هاجس مؤتمر "العروبة والمستقبل" الذي أقيم في **مكتبة الأسد في سورية**. وقد سبق هذه المؤتمرات في العام السابق مؤتمران متزامنان حول العروبة في العاصمة اللبنانيّة بيروت، الأول نظّمه **مركز دراسات الوحدة العربيّة**، وجاء تحت عنوان "من أجل الوحدة العربيّة: رؤية للمستقبل"، والثاني نظّمه **تيار المستقبل** تحت عنوان "العروبة في القرن الحادي والعشرين". ثم شهدت **بيروت** في العام 2010 ندوة "المعرفي والأيديولوجي في الفكر العربي المعاصر" التي نظّمها **مركز دراسات الوحدة العربيّة**. حيث قدّمت الندوة عشرة أبحاث في المجالات العلميّة المتعدّدة لجدلية "المعرفي والأيديولوجي"، وجاءت بحسب العناوين التالية: "الأيديولوجيا والمعرفة: تحديدات نظريّة"، "التأليف الفلسفي العربي"، "التأليف السوسيولوجي العربي"، "العلوم السياسيّة"، "الدراسات الاقتصاديّة



العربيّـة"، "الدراسـات التاريخيّـة"، "دراسـات التراث"، "دراسات الفكـر النهضوي"، "دراسات الفكر الغربي"، "الدراسات العربيّة للاستشراق". وتطلّع **مركز دراسات الوحدة العربيّة** من خلال ندوتـه إلى "إتاحة ناتجهـا للجمهور المثقف في الوطـن العربي، ولقادة الرأي من النخب الفكريّة والسياسيّـة، آملاً أن يساعد كلّ ذلك على إنضاج وترشيـد الوعـي الثقـافي العربـي، أي أن تكون مناسبـة لتفكير هادئ وعميق في جدلية عاشها الوعـي العربـي منذ ميلاده الحديـث ولم تفارقه حتى اليوم[1]".

وبقدر ما كانت الندوة فعاليّة فكريّة بامتياز في مناقشتهـا الأوجـه المختلفـة لالتباسـات العلاقـة بـين المعـرفي والأيديولوجـي، إلا أن أهدافهـا جمعـت مـا بـين التنظـيري والعملاني في آن، بسبب إسهامهـا في فضّ هذا الالتباس والتأسيس للبحث العلمي الرصين.

وفي سياق مسألة العرب والعروبة والهويّة، نشطـت أيضـاً المؤتمـرات والنـدوات المدافعـة عن اللّغـة العربيّـة بوصفها أساسـاً عنصراً من عناصر الهويّة العربيّة والمستقبل العربي. فعقد **مجمع اللّغة العربيّـة** مؤتمره التاسع ("المؤتمر التاسـع لمجمـع اللّغـة العربيّـة")، وأقيمـت في **دمشق** ورشـة عمـل حـول "إشكاليـات اللّغـة العربيّـة في المواقع الإلكترونية"، وختم **المجلس العالميّ للّغة العربيّـة** موسمـه الثقـافي للعام 2010 بمحاضـرة في بيروت تحت عنوان "لغتنا الأم في معـترك العولمـة"؛ ويذكـر أن **مهرجانـاً للّغـة العربيّـة** أقامتـه **مؤسّسـة الفكـر العربي** في شـارع **الحمـراء** في **بـيروت** بالتعـاون مـع جمعية **فعل أمر** صيف العام 2010، تحت شعار: "نحن لغتنا". وجاء المهرجان ليكون حلقة من حلقـات "**مشروع الإسهـام في تطوير تعلّم اللّغة العربيّة**"، الذي كانت **مؤسّسة الفكر العربي** قد تبنّتـه من ضمن مشروعها "**عربي 21**"، الرامي إلى تعزيـز اللّغـة القوميـة ودعمهـا علـى نطاق الوطن العربي، فيما اختـارت **المنظمة العربيّة للتربيـة والعلـوم (الألكسـو)** الأول مـن آذار/ مارس من كلّ سنة للاحتفاء باللّغة العربيّة.

.. ومن المستقبل العربي إلى الشباب

موضـوع الشبـاب، وتحديـداً الشبـاب العربـي، احتـلّ حيّزاً هـاماً بـدوره في أنشطة العـام 2010، وذلك كتتمّـة للأعوام السابقة، حيث شهد هذا العام "منتدى الشباب العربي في الإسكندرية"، و"نمـوذج محاكاة جامعة الـدول العربيّـة 2010"، ومؤتمـر "الشبـاب وظاهـرة العنـف"، الـذي نظّمـه كلّ مـن **مكتبة الإسكندريـة ومنتدى الفكر العربي،** علمـاً بأنـه سبـق **للمنتـدى** أن عقـد خـلال السنـوات الخمس الماضية ثلاثـة مؤتمرات شبابيّـة هـي "الشّبـاب العربـيّ وتحدّيـات المستقبـل"(2004)، و"الشّبـاب العربـيّ في المهجـر"(2006)، و"نحـو تطويـر مؤسّسات العمـل الشّبابـيّ العربـي"(2008)، كما عُقد "المنتـدى العالمي للقـادة الشباب-دافوس 2010" في **جامعـة القاهـرة**، فضـلاً عـن النـدوة الدوليّـة حـول "الشبـاب والمستقبل: تحدّيـات الواقـع، وتعزيـز القـدرات، وآليات المشاركة"، التي عقدت في **قرطاج**، وذلك في إطار "**السنة الدولية للشباب**" التي انطلقت رسميـاً في الثاني عشر من **شبـاط/ فبراير** 2010 واستمرّت حتّى الحادي عشر من **آب/ أغسطس** 2011.

النـدوة التـي استمـرّت ثلاثة أيـام تناولت المحـاور التالية: "الشباب في العالم: إشكاليات الواقـع وتحدّياتـه"، "الحـوار والتواصـل بـين الشبـاب ومعـه: الأسـس والسبـل والغايـات"، "مشاركـة الشباب في الشأن العام بين الواقع والطمـوح"، "انخـراط الشبـاب في العمليّـة التنمويّـة مـن خـلال جـودة التعليـم ومواءمة التكويـن"، "الشبـاب وترسيخ القيـم الإنسانية

الندوة التي استمرّت ثلاثة أيـام تنـاولت المحـاور التالية: "الشـباب في العالم: إشكاليات الواقع وتحدّياته"، "الحـوار والتواصـل بيـن الشباب ومعه: الأسس والسبل والغايات"، "مشاركة الشباب في الشأن العام بين الواقع والطموح"، "انخراط الشباب فـي العمليّة التنمويّة من خلال جودة التعليم ومواءمة التكوين"، "الشباب وترسيخ القيم الإنسانية المشتركة". فيما اختتمت الندوة الدوليّة أعمالها باعتماد وثيقة تحمل عنوان"إعلان تونس حول الشباب والمستقبل".

تبيّن بالأرقام والوقائع أن "نقص المعرفة" في الوطن العربي يشكّل المعوق الرئيسي الثالث الذي يعترض طريق التنميـة الإنسـانية العربية، فضلاً عن تراجع موقع اللغة العربية في الخارطة الثقافية والتربوية العربية الذي راح يعكس عمق الأزمة الثقافية العربية.

[1] - من الإعلان الذي أصدره مركز دراسات الوحدة العربيّة عن الندوة http://causlb.org/Home/print.php?id=61

المشتركـة". فيمـا اختتمـت النـدوة الدوليّـة أعمالهـا باعتمـاد وثيقة تحمـل عنوان"إعلان تونس حول الشباب والمستقبل [1]".

الثقافة العربيّة تحت المجهر

بقـدر ما تناسلـت الموضوعـات والقضايا عامـاً بعد عـام، وخصوصـاً في العقـد الفائت، شكّلـت الثقافة نفسها محـور نقاش في الساحة الثقافيّـة العربيّة، تمثّل في العـام 2010 بندوة "الثقافـة العربيّـة في ظـلّ وسائـط الاتصـال الحديثة"، و"المؤتمـر الأول للسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّـة"، و"الاجتماع التحضيري الأول للقمّة الثقافيّـة العربيّة"، وندوة "الثقافة العربيّـة.. المستقبل والتحدّيات"، ومؤتمر"أدباء مصر" في دورته الخامسة والعشرين تحت عنوان "تغيّرات الثقافة.. تحوّلات الواقع". فيما بادرت **وزارة الثقافة المغربيّة** إلى إطلاق سلسلة ندوات للنظـر في إشكاليات الوضع الثقافي وتشخيص الوضـع الثقافي المغربي في مناحيه الأساسية، ومعالجة إشكاليات تدبيره، وتجديد موضوعات النقاش العام حول القضايا الفكريّة. وجاء هذا الاهتمـام الكثيـف بموضوع الثقافـة في سياق ما طـرأ من مفاهيـم تنمويّة جديـدة في العقود الماضية، اعتـبرت "الثقافة" مكوّناً أساسيّاً من مكوّنـات التنميـة الشاملة، يمكـن تنميتها عبر الاستثمار في الصناعات الثقافيّة.

> لئن جاء الاحتفال "ببيروت عاصمة عالمية للكتاب" ليعزز دور بيروت الفكري والثقافي، وتهيئة الأجواء الملائمة للنهوض بوضع القراءة في لبنان، فإن جزءاً لا بأس به من الأنشطة الثقافية عبّر عن محاولات تكريس أدوات الثقافة عربياً.

> معظم الموضوعات الثقافية والفكرية التي ارتبطت بلبنان حصراً على هامش الاحتفال بـ "بيروت عاصمة عالمية للكتاب"، لم تكن منفصلة عن السـياق العـالمي والإقليـمي والعـربي، نظـراً لارتـباط القضـايا المحلية الملحّة بالمتغيرات العالمية.

II- المشهد الثقافي العربي من خلال أنشطة المؤسّسات العربيّة

التحرّك من القول إلى الفعل

لعـلّ الانطبـاع الأول الـذي يولّـده المشهـد الثقـافي العربي **للعـام** 2010، هـو بدايات تبلور بـذور اتّجـاه مجتمعـي ثقـافي عربي، يميـل إلى البحـث عـن حلـول عمليّـة أكـثر مـن ميلـه إلى إعـادة الاعتبـار إلى نظريـات "طوباوية". وهذه الملاحظـة ليست وليـدة هـذا العـام المدروس، ولاسيمـا أن بذور هذا الاتّجاه بدأت بالتكوّن منذ تسعينيّـات القرن الفائـت، خصوصاً مع احتلال الثقافـة موقـع الصـدارة في الحـراك الـدولي، واتّخـاذ الهوية القوميّة كذلك بعـداً رئيساً، سواء في صـراع القـوى أم في الصـراع بـين الأمم، ولاسيما مع اشتـداد وطأة عدم الاستقرار الدولي بعـد أحـداث الحـادي عشر مـن سبتمبر/أيلول 2001، وتعاظـم التحدّيـات أمـام الوطن العربي بعـد الانفتـاح علـى تيـارات العولمـة وتحريـر التجـارة والاندمـاج المتزايـد في الاقتصـاد الرأسمـالي العالمـي، والاعتمـاد بشكـل متزايـد على قـوى السوق وآلياته وانتشار ثقافته وقيمه في جميـع مجـالات النشـاط والحيـاة، واشتداد حدّة مواجهـة البلدان العربيّـة لتجلّيات العولمة وتداعياتها علـى الصعد الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والتربويّة كافة، وبعدما تبـيّن بالأرقـام والوقائـع أن "نقص المعرفة" في الوطـن العربي يشكّل المعـوق الرئيس الثالث الـذي يعترض طريق التنمية الإنسانية العربيّة[2]، فضلاً عن تراجع موقع اللّغة العربيّة في الخريطة الثقافيّة والتربويّة العربيّة الذي راح يعكس عمق الأزمة الثقافيّة العربيّة.

العام 2010 يتابع أنشطة "بيروت عاصمة عالميّة للكتاب"

جـاء الاحتفال بـ "بـيروت عاصمة عالميّة **للكتـاب" بـدءاً مـن** 23 **نيسان (أبريـل)** 2009 وحتـى 23 **أبريـل/ نيسـان** (2010)، ليعـزّز دور بـيروت الفكـري والثقـافي. ولئـن هدفـت هـذه الفعالية إلى تنشيط الدور الثقافي لبيروت وتهيئـة الأجـواء الملائمـة للنهوض بوضـع القـراءة في **لبنـان** بعـامة وإنشـاء تجمّع ثقافيّ وطنيّ وتوحيد المواطنين ضمنه واحترام حقوق

---

1 – يمكن العودة إلى تفاصيل الإعلان في ملحق الحصاد، ملحق1.

2 – تقرير التنمية الإنسانية العربيّة للعام 2003: نحو إقامة مجتمع المعرفة، برنامج الأمم المتّحدة الإنمائي والصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي.



المواطن الثقافيّة...إلخ[1]، فإن جزءاً لا بأس به من هذه الأنشطة عبّر عن محاولات تكريس أدوات الثقافة عربيّاً، وذلك بإشراك المجتمع المدني اللبناني والعربي في آن. ولئن كان "إطلاق مسار التنمية الثقافيّة" قد شكّل أحد الأهداف الاستراتيجيّة **لوزارة الثقافة اللبنانية وبلدية بيروت** عبر استنهاض المجتمع المدني اللبناني وبناء القدرات من خلال التدريب وورش العمل وتعزيز كتاب الناشئة وغيرها من الأنشطة المحليّة، فإن جزءاً منها بدا معزّزاً لمقوّم أساسي من مقوّمات الوجود العربي، كاللّغة، وذلك من خلال نشاط محلّي لبنانيّ حصراً مثل نشاط اللّغة العربيّة لـ "جمعية المقاصد–ابتدائية خليل شهاب" (من **نيسان/أبريل** 2009 إلى **نيسان/أبريل** 2010). في حين بدت الأنشطة الأخرى مستنهضةً لطاقات المجتمع المدني العربي بأسره، شأن نشاط "بيروت 39" لاختيار أفضل 39 **كاتباً عربيّاً** دون سنّ الأربعين (من **أيلول/سبتمبر** 2009 **إلى** 22 **نيسان/أبريل** 2010)، واستحداث موقع على شبكة الإنترنت لقصص الأطفال والروايات ليكون أداة تعاون تجمع بين مختلف العاملين في حقل الكتابة في البلدان التي تتكلّم العربيّة، وإنجاز معرض لعيّنة من المخطوطات العربيّة في **آذار/مارس** 2010 من ضمن برنامج "المخطوطات العربيّة في المكتبات اللبنانية" الذي انطلق في **حزيران/يونيو من العام** 2009، فضلاً عن النقاشات واللّقاءات التي تمّت بين عدد من الكتّاب المختارين والجمهور العريض في **آذار/مارس** 2010، وسوى ذلك من أنشطة استمرت حتى **نيسان/أبريل** 2010، كان من أبرزها ندوة "نقد الرواية العربيّة: المنجز والإشكالات" التي جرت في **بيروت** بالتعاون بين **الدار العربيّة للعلوم- ناشرون ووزارة الثقافة اللبنانية** في 8-9 **كانون الثاني/يناير**، والندوة التي دعت إليها **مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة** أيضاً، في بيروت "حول بيروت في الإنتاج الأدبي والفكري في موضوع الصراع العربي الإسرائيلي (8 **كانون الثاني/يناير** 2010).

وقد حفل العام 2010 خارج إطار "بيروت عاصمة عالميّة للكتاب" بسلسلة ندوات ومحاضرات نظّمتها مؤسّسات المجتمع المدني، من جمعيات وروابط ومؤسّسات ثقافيّة وتعليميّة، حول موضوعات لبنانيّة وعربيّة وعالميّة شائكة وملحّة. ومن الملاحظ أن معظم الموضوعات الثقافيّة والفكريّة التي ارتبطت بـ لبنان حصراً لم تكن منفصلة عن السياق العالمي والإقليمي والعربي، نظراً لارتباط القضايا المحليّة الملحّة بالتغييرات العالميّة الراهنة. وقد تبدّى ذلك في ما قدّمه أصحاب الأوراق المقدّمة في هذه المناسبة أو تلك. هذا فضلاً عن مهرجان اللغة العربيّة الذي نظّمته **مؤسّسة الفكر العربي** انطلاقاً من بيروت.

وفي محاولة اختصار الاتّجاه الغالب في الحركة الفكريّة والثقافيّة في **لبنان**، والذي كان أكثر بروزاً في العام 2010 عمّا كان عليه الأمر في الأعوام السابقة، بدا أن هناك اتجاهاً واضحاً للنهوض باللّغة العربيّة من خلال تدابير عملانيّة، فضلاً عن تبلور الجهود الرسميّة وجهود المثقفين والقطاع الخاص من أجل نهضة ثقافيّة عربيّة، تتقاطع مع المحاولات النهضويّة السابقة لكن مع تميّزها بمحاولة بلورة إطار عمليّ ومحدّد لها. وقد تجلّى ذلك من خلال فعاليّات فكريّة وثقافيّة قامت في بيروت وبحثت إشكاليات ثقافيّة عربيّة، وجمعت جمهوراً عربيّاً. فشهد **لبنان** في العام 2010، فعاليّتين ثقافيّتين عربيّتين تكرّسان الاتجاه العربي نحو ثقافة عملانيّة هما: "المؤتمر الأول للسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة"، و"الاجتماع التحضيري الأول للقمة الثقافيّة العربيّة". كما شهدت

حفلت الجلسات الخمس "للمؤتمر الأول للسياسات الثقافية في المنطقة العربية" في لبنان بمسائل تتعلّق بكيفية إسهام تحسين وعي المجتمع بقيمة الثقافة، والتعبير الثقافي. كما طرحت تساؤلات حول "مفهوم السياسات الثقافية" والتحديات التي تواجهه، كعدم ربط الثقافة بالتربية، والطابع المناسباتي للعمل الثقافي عموماً.

1 – راجع في هذا الصدد "ملف الحصاد الثقافي" في التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافيّة، ط1، بيروت 2009، مؤسّسة الفكر العربي، ص-ص638- 641.

الحصاد

الساحة العربيّة ملتقى قادة الإعلام العربي، الذي هدف إلى إيجاد حوار نوعيّ بين قادة الإعلام العربي، بغية الوصول إلى حلول عمليّة وواقعيّة للمشكلات والعوائق التي تواجه مسيرة الإعلام العربي أو تلك التي تعطّلها، كما جرى تحديد احتياجات الحركة الإعلامية العربيّة ومتطلّبات المرحلة الآنية في العمل الإعلامي. فحملت الجلسات الثلاث الأساسيّة للملتقى العناوين التالية: "دور الإعلام في دعم العلاقات العربيّة"، "اقتصاديات الإعلام"، "العلاقة بين الإعلام والسلطة".

المؤتمر الأول للسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة

ناقش المؤتمر مختلف الجوانب المتعلّقة بالسياسات الثقافيّة، وذلك انطلاقاً من المفهوم الخاص للسياسات الثقافيّة الذي تتبنّاه **مؤسّسة المورد الثقافي** بوصفها منظّمة المؤتمر، بالتعاون مع مؤسّسة **دون الهولنديّة** و**المجلس الثقافي البريطاني**. فالسياسات الثقافيّة – كما حدّدها القيّمون على المؤتمر – عبارة عن "مجمل الخطط والأفعال والممارسات الثقافيّة التي تهدف إلى سدّ الحاجات الثقافيّة لبلد أو مجتمع ما، عبر الاستثمار الأقصى لكلّ الموارد الماديّة والبشريّة المتوفّرة لهذا البلد وهذا المجتمع، أي ما يتخطّى السياسة المتعلقة بالفنّ والتراث إلى سياسة أوسع وأشمل تتطلّب تضافراً وتكاملاً بين قطاعات شتّى في المجتمع".

ولعلّ القيمة المضافة التي يمكن تسجيلها لهذا المؤتمر، هي أنه قام بجهود المجتمع الأهلي، وتحديداً بجهود العاملين والباحثين والخبراء في السياسات الثقافيّة وواضعيها، وذلك بعدما سبق له القيام بمبادرة إقليميّة في العام 2009 لرصد الملامح الرئيسة للسياسات الثقافيّة في ثماني دول عربيّة هي **لبنان وسورية والأردن وفلسطين ومصر والجزائر وتونس والمغرب**، من **أيار (مايو)** 2009 وحتى **كانون الثاني (يناير)** 2010،

وبالاستناد إلى نموذج لمسح السياسات الثقافيّة شمل تسعة محاور: السياق الثقافي للبلد المدروس والتبعيّة الإدارية، صنع القرار والإدارة، الأهداف والمبادئ العامة للسياسات الثقافيّة، الموضوعات الراهنة في تطوير السياسات الثقافيّة والجدل حولها، النصوص القانونيّة الرئيسة في الحقل الثقافي، تمويل الثقافة، المؤسّسات الثقافيّة وشراكات جديدة، دعم الإبداع والمشاركة، مصادر ووصلات إلكترونيّة.

وقد حملت الجلسات الخمس "**للمؤتمر الأول للسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة**"، والتي تلتها جلسة ختامية، العناوين التالية: "السياسات الثقافيّة ووضع الثقافة في المجتمع"، "الثقافة على الصعيدين القومي والدولي: التحدّيات والشروط القانونية اللازمة لوضع السياسات الثقافيّة،" "تمويل السياسات الثقافيّة: تنمية الموارد الماليّة والاقتصاد الثقافي"، "الفاعلون الرئيسيّون في حقل الثقافة: أطر التعاون الثقافي على المستويات المحليّة والإقليميّة والدوليّة"، "المؤسّسات والشبكات الثقافيّة".

فتمّ البحث في كيفية إسهام السياسات الثقافيّة في تحسين وعي المجتمع بقيمة الثقافة، وفي دور الممارسات الثقافيّة والتعبير الثقافي، بما يتضمّناه من إنتاج وتبادل، في لعب دور حيويّ ببناء مجتمعات منفتحة وديمقراطيّة. كما طرحت مساءلات عدّة حول "مفهوم السياسات الثقافيّة"، فضلاً عن التحدّيات التي تواجهه، كعدم ربط الثقافة بالتربية، والطابع المناسباتي للعمل الثقافي العربي عموماً، والهيمنة المتمثّلة بسطوة بعض الدول العربيّة وأنظمتها على الثقافة وتجييرها لمصالحها السياسية، الأمر الذي يفتح المجال واسعاً للفساد المالي ولإطار غير ديمقراطي يتسبّب في "قتل الإبداع". في حين أن اتجاه الحكومات إلى رفع موازناتها المخصّصة للثقافة إلى أكثر من 1.5 %،

شهد لبنان في العام 2010 فعاليتين ثقافيتين عربيتين تكرسان الاتجاه العربي نحو ثقافة عربية عملانية هما: "المؤتمر الأول للسياسات الثقافية في المنطقة العربية" و"الاجتماع التحضيري الأول للقمة الثقافية العربية".



لا يعني انتفاء إشكالية تمكين المجتمع المدني، خصوصاً في ظلّ مشاركة الحكومات في التمويل واعتماد منظّمات المجتمع المدني على الخارج. وفي مسائل التمويل أيضاً، برز سؤالان مهمّان، الأول "هل تنفرد الدولة بالاستثمار الثقافي أو تنفتح على رأس المال الخاص وتفسح المجال أمام المؤسّسات المانحة؟، والثاني "ماهي الطرق الفضلى لتوجيه الدعم المالي إلى المبدعين والفاعلين الثقافيّين وتحسين الأداء المالي للمشروعات والمؤسّسات الثقافيّة؟".

كما ناقش المؤتمر ضرورة التقريب بين الثقافة والتنمية وتقريب الفنان والمبدع من الجمهور وبيئته وتوسيع تدخّل المجتمع المدني سواء لرسم السياسات أم لتشجيع الإبداع.

وبذلك، انتهى المؤتمر بجملة توصيات[1]، بعدما شكّل مادة موثّقة قام بها ممثلون من المجتمع المدني، وأفضت إلى استخلاص بعض السمات العامة للسياسات الثقافيّة في العالم العربي، سبق أن أشارت إليها **حنان الحاج علي** رئيسة المجلس الفنّي في **مؤسّسة المورد الثقافي**، ونُشرت في سياق تحقيق ضمّه العدد الثامن من **"متابعات"** (**آب/أغسطس** 2009)[2] بعنوان "السياسات الثقافيّة"، وتتلخّص بالآتي:

– إن السياسة الثقافيّة في العالم العربي سياسة نظرية لا تترجم بخطة متكاملة.

– إن السياسة الثقافيّة تبقى في حدود طرق تُعتمد أو يتمّ السير وفقها، ولا تترجم إلى مجموعة قواعد وقوانين وخطط تقرّها السلطات رسمياً من أجل تغيير وتطوير بعيديّ المدى.

– إن الثقافة في خدمة السياسة (ثقافة القوميّة العربيّة، ثقافة الهويّة الوطنيّة، ثقافة الهويّة الإسلاميّة، ثقافة المقاومة، ثقافة الحزب الحاكم، الثقافة الرسميّة المركزيّة...) وليست السياسة في خدمة الثقافة.

الاجتماع التحضيري الأول للقمة الثقافيّة العربيّة[3]

في بادرة هي الأولى من نوعها في الفضاء الثقافي العربي، دعا **الأمير خالد الفيصل** إلى مواجهة الأزمة الثقافيّة الراهنة بالسرعة اللازمة وبالآليات الكفيلة، والتصدّي لها عبر أعلى مستويات القرار السياسي، لئلا تتحوّل إلى أزمة كيان ووجود حضاري تهدّد الأمة بكاملها. فقد اعتبر **الأمير خالد الفيصل** في كلمة افتتاح المؤتمر أن **القمة الثقافيّة العربيّة** "تمثّل فرصة لتوظيف رؤى المثقفين حول قيم التقدّم والاستنارة والنهوض"، معتبراً أن التضامن الثقافي العربي ضرورة قوميّة لتوظيف القواسم المشتركة للأمة، ومقدّماً اقتراحين إلى الملتقى: الأول دعا فيه إلى التركيز على المشروع الثقافي العربي – للعقدين المقبلين – كقضية محورية واحدة، وقال: "لعلكم تتفقون معي في أن إنقاذ اللّغة العربيّة من أهم قضايانا الملحّة على المشهد الثقافي". أما الاقتراح الثاني، فكان إنشاء صندوق تمويل ثقافي عربي، يتمّ توفير موارده من إسهامات حكومات الدول العربيّة، "على

خلص اللقاء التحضيري الأول للقمّة الثقافية العربية الذي نظّمته مؤسّسة الفكر العربي إلى المطالبة بتعزيز جهود حماية اللغة العربية والتراث، ودعم الإبداع وحماية الملكية الفكرية، ودعم المحتوى الرقمي العربي على شبكة الإنترنت، وتنظيم سوق ثقافية عربية، ودعم حركة الترجمة وترشيدها.

أظهرت الأنشطة العائدة لأربع مؤسّسات ثقافية في مصر أن هناك 50 نشاطاً تناولت المجال المصري المحلي و59 نشاطاً تناولت قضايا عالمية و37 نشاطاً في المجال العربي.

1 – راجع التوصيات في الملحق المرفق بهذا التقرير (ملحق2).

2 – نشرة إعلامية دورية تصدر عن "مؤسّسة الفكر العربي" في بيروت.

3 – يذكر أن هذا الاجتماع جاء بناءً على الاقتراح الذي كان رئيس "مؤسّسة الفكر العربي" الأمير خالد الفيصل قد أطلقه في خطابه إلى أمين عام جامعة الدول العربيّة السيّد عمرو موسى بأن تقوم جامعة الدول العربيّة بالدعوة إلى عقد قمّة ثقافيّة عربيّة تحت رعايتها على غرار القمّة الاقتصاديّة التي عُقدت في الكويت فعقدت مؤسّسة الفكر العربي، بالتعاون مع المنظمة العربيّة للتربية والعلوم والثقافة (ألكسو)، وتحت مظلّة جامعة الدول العربيّة، الاجتماع التحضيري الأول لـ"القمة الثقافيّة العربيّة"، الذي شارك فيه – بالإضافة إلى شريحة واسعة من المفكرين والمثقفين والمبدعين والأكاديميّين العرب – اتحاد الكتّاب والأدباء العرب، اتحاد الناشرين العرب، ممثلون عن المجامع اللغوية العربيّة، رؤساء المجالس الثقافيّة الوطنية في بعض الدول العربيّة، مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي، الهيئة العربيّة للمسرح، مراكز الدراسات والأبحاث، المؤسّسات الإعلامية، مؤسّسات وجمعيات ثقافيّة أهلية.

أن تقدِّر حصص الدول فيها طبقاً لمعايير يراها القادة، للإنفاق على المشروعات الثقافيّة العربيّة ذات البعد القومي والطابع الاستراتيجي، التي تخدم قضيتنا المحورية".

وبناءً عليه، كانت التحضيرات للقمّة قد انتهت باجتماع تشاوري في **تونس** لفريق العمل التحضيري المؤلف من ممثّلين عن **جامعة الدول العربيّة ومؤسسة الفكر العربي والمنظّمة العربيّة للتربية والعلوم والثقافة (ألكسو) في 20 أبريل (نيسان) 2010**، وكان من بين ما تمّ الاتفاق عليه أن يفضي الاجتماع التحضيري الأول **للقمة الثقافيّة** إلى "مشروعات، أو قضايا ثقافيّة محدّدة ومناقشة حيثيّاتها العمليّة والإجرائيّة القابلة للتنفيذ بعيداً من أيّ تنظير ثقافي لذاته، أو طرح لقضايا يغلب عليها الطابع الأيديولوجي". لذا، توزّعت أعمال اللّقاء التحضيري على ثماني لجان[1]، تمثّل أبرز القضايا الثقافيّة والمشروعات التي تحتاج إلى استثمار. وتدارست اللّجان القضايا الثقافيّة الملحّة، منتهيةً بوضع توصيات طالبت بتعزيز جهود حماية اللغة العربية والتراث، ودعم الابداع وحماية الملكية الفكرية، وإيلاء الاهتمام الكافي بثقافة الطفل والشباب، ودعم المحتوى الرقمي العربي على شبكة الانترنت، وتنظيم سوق ثقافية عربية، ودعم حركة الترجمة وترشيدها[2].

في السعودية أظهرت الأنشطة الـ 41 العائدة لسبع مؤسّسات سعودية أن 16 نشاطاً منها تناول الشأن المحلي و12 نشاطاً تناول المجال العالمي. أما ما تناولته الأنشطة العربية فبلغ 12 نشاطاً. فضلاً عن نشاط واحد للمجالات الإقليمية (السعودية والخليج العربي).

أظهرت الانشطة العائدة لثلاث مؤسّسات ثقافية في سورية، والتي بلغ عددها 82 نشاطاً، أن هناك 8 منها تناولت المجال المحلي، و34 نشاطاً تناول المجال العالمي، فيما تناول 33 نشاطاً المجال العربي، فضلاً عن 7 أنشطة للمجالات الإقليمية.

عروبة بالقوّة لا بالفعل

كشفت الأنشطة العائدة في **لبنان** إلى كلّ من **النادي الثقافي العربي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، الجمعية اللّبنانية لعلم الاجتماع، الحركة الثقافيّة انطلياس، معرض بيروت الدولي للكتاب الـ54**، والتي بلغ عددها 32 نشاطاً، أن هناك15 نشاطاً تناولت المجال اللّبنانيّ المحلّي، و7 **أنشطة** تناولت المجال العالميّ وموضوعات راهنة على المستوى العالمي، و8 **أنشطة** تناولت المجال العربيّ، فضلاً عن **نشاطين** (2) تناولا مجالات إقليميّة (**لبنان والمشرق العربي**).

وأظهرت الأنشطة العائدة لأربع مؤسّسات ثقافيّة في **مصر** هي: **مكتبة الإسكندريّة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب** من خلال "معرض القاهرة الدولي للكتاب42"[3]، **ساقية عبد المنعم الصاوي**، والتي بلغ عددها 148 نشاطاً، فضلاً عن 3 أنشطة أخرى هي "**المنتدى العالمي للقادة الشباب- دافوس** 2010"، الذي عقد في **جامعة القاهرة**، و"**مؤتمر أدباء مصر**" في دورته الخامسة والعشرين:(**دورة محسن الخياط**)، **وملتقى قادة الإعلام العربي** الذي نظّمته **هيئة الملتقى الإعلامي العربي**، أظهرت الأنشطة العائدة لهذه المؤسّسات إذاً، أن هناك 50 نشاطاً تناولت المجال المصريّ المحلّيّ، و59 نشاطاً تناولت قضايا خاصة بالمجال العالميّ وموضوعات راهنة على المستوى العالمي، و37 نشاطاً تناولت المجال العربيّ، و5 أنشطة تناولت المجال الإقليميّ (**مصر والعالم الإفريقي**).

وأظهرت الأنشطة العائدة لثلاث مؤسّسات في **سورية** هي: **وزارة الثقافة السوريّة واتّحاد الكتّاب في سورية** (فروع **الرقة ودير الزور والسلميّة وحلب وحمص واللاذقيّة وادلب وبيبلا**)، **والمركز الثقافي العربي في دمشق** (**أبو رمانة**)، والتي بلغ عددها 82 نشاطاً، أن هناك

---

1 – اللجان الثماني هي: لجنة إنقاذ اللغة العربيّة، لجنة حماية التراث، لجنة الإبداع وحماية الملكية الفكرية، لجنة رعاية ثقافة الطفل والشباب، لجنة تحالف القيم وحوار الثقافات، لجنة المحتوى العربي الرقمي على شبكة الإنترنت، لجنة السوق الثقافيّة العربيّة المشتركة، لجنة الترجمة.

2 – راجع التوصيات في الملحق المرفق بهذا التقرير (ملحق3).

3 – تناول المحور الرئيسي للمعرض ثلاثة عناوين كبرى ناقشت أهم القضايا العلميّة المستحدثة، والأزمة الاقتصاديّة العالميّة، والأفاق الإبداعية للرواية العربيّة.



جدول (1) توزّع أنشطة المؤسسات الثقافيّة بحسب المجالات

	لبنان	مصر	سورية	السعودية	الكويت	الإمارات	تونس	المغرب	المجموع	النسبة (%)
المجال المحلي	15	50	8	16	2	5	2	20	118	29
المجال العربي	8	37	33	12	9	15	2	15	131	32
المجال الاقليمي	2	5	7	1	2	7	0	0	24	6
المجال العالمي	7	59	34	12	2	10	8	8	140	34
المجموع	32	151	82	41	15	37	12	43	413	100

8 أنشطة تناولت المجال السوريّ المحلّي، و34 نشاطاً تناولت المجال العالميّ وقضايا راهنة على المستوى العالمي، فيما تناول 33 نشاطاً المجال العربيّ، فضلاً عن 7 أنشطة للمجالات الإقليميّة (**سورية والمشرق العربي**).

أما في **السعوديّة**، فبدا، من خلال الأنشطة العائدة لسبع مؤسّسات ثقافيّة سعوديّة هي: **مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني، النادي الأدبي الثقافي في جدّة، النادي الأدبي في الرياض، معرض الرياض الدولي للكتاب، نادي أبها الأدبي، نادي المدينة المنوّرة الأدبي والثقافي، المهرجان الوطني للتراث والثقافة (الجنادرية)**، أن من بين الأنشطة التي بلغ عددها 41 نشاطاً، تناول 16 نشاطاً المجال السعودي المحلّي، فيما بلغ عدد الأنشطة التي تناولت المجال العالمي والقضايا الراهنة على المستوى العالمي 12 نشاطاً، وعدد الأنشطة التي تناولت المجال العربي 12 نشاطاً، فضلاً عن **نشاط واحد** (1) للمجالات الإقليميّة (**السعوديّة والخليج العربي**).

وبيّنت أنشطة المؤسّسات الثقافيّة الكويتيّة، وهي: **المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة العربي، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، معرض الكويت للكتاب**، والتي بلغ عددها 15 نشاطاً، أن هناك نشاطين(2) تناولا المجال الكويتيّ المحلّي، فضلاً عن نشاطين(2) تناولا مجالات عالميّة وقضايا راهنة على المستوى العالمي، و 9 أنشطة ذات بعد عربيّ، ونشاطين(2) ذي أبعاد إقليميّة (الكويت والخليج العربي).

ومن خلال أنشطة خمس مؤسّسات ثقافيّة إماراتيّة، هي: **هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المنتدى الاستراتيجي العربي (مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم)، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية في أبو ظبي، مؤسّسة سلطان بن علي العويس الثقافيّة، ندوة الثقافة والعلوم في دبي**، والتي بلغ عددها 37 نشاطاً، بدا أن هناك 5 أنشطة تناولت المجالات المحلّيّة، و 10 أنشطة تناولت المجال العالميّ والقضايا الراهنة على المستوى العالمي، مقابل 15 نشاطاً للمجال العربيّ، و 7 أنشطة للمجالات الإقليميّة (**الإمارات والخليج العربي وآسيا**).

أما في **المغرب** فالأنشطة العائدة لكلّ من **المعرض الدولي السادس عشر للكتاب والنشر** (والذي جاء تحت شعار "العلم بالقراءة أعزّ ما يطلب"، **واتّحاد كتّاب المغرب**[1]، والتي بلغ

من خلال أنشطة خمس مؤسّسات ثقافية إماراتية، وقد بلغ عددها 37 نشاطاً، بدا أن هناك 5 أنشطة تناولت المجالات المحلية، و10 أنشطة تناولت المجال العالمي، مقابل 15 نشاطاً للمجال العربي و7 أنشطة للمجالات الإقليمية.

1 – للتذكير، تخصّ هذه الأنشطة المكتب التنفيذي فقط، لأنّ الفروع الأخرى للاتّحاد، وعددها 23 فرعاً، موزّعة على مختلف أنحاء المملكة المغربيّة، وأنجزت أنشطتها الثقافيّة الخاصة بها.

عددها 43 نشاطاً، فحسبُ 20 نشاطاً منها في القضايا المحليّة، مقابل 8 أنشطة للمجالات العالميّة والقضايا الراهنة على المستوى العالمي، وتناول 15 نشاطاً المجالات العربيّة.

أخيراً، توزّعت الأنشطة العائدة لـ **المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة"**، والتي بلغ عددها 10 أنشطة، فضلاً عن نشاطين (2) متفرّقين يعود كلّ منهما إلى **جمعية دراسات دولية التونسيّة** وقسم **علم الاجتماع في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة** في مدينة **صفاقس**، كالآتي: نشاطان (2) للمجال المحلّي، و8 أنشطة للمجال العالميّ والقضايا الراهنة على المستوى العالمي، فضلاً عن نشاطين (2) للمجال العربيّ.

فالأنشطة ذات المجالات العربيّة بلغت نسبتها، من مجموع عدد الأنشطة البالغ 413 نشاطاً في الدول الثماني، 32 % مقابل نسبة 29 % للأنشطة ذات المجالات المحليّة (**كما هو مبيّن في الجدول رقم - 1 -**).

هذه الأنشطة عبارة عن ملتقيات ومنتديات ومؤتمرات وندوات ولقاءات حواريّة تناولت عدداً من القضايا والظواهر الثقافيّة الملحّة على المستوى العربي. حيث احتلّت **قضايا الواقع العربي المتنوّعة** مثل تأثير الأزمة الاقتصاديّة العالميّة على العالم العربي، والنزاع العربي– العربي، والإعلام العربي، والثقافية والمساءلة في الوطن العربي، والأمن القومي العربي، والعصر الرقمي وتأثيره على العالم العربي، وحريّة الإبداع، وغيرها من القضايا الحيّز الأكبر من الموضوعات التي تناولتها الفعاليّات الثقافيّة (فشكّل ذلك نحو 20 % من مجموع الفعاليات أو الأنشطة الخاصة بالقضايا العربيّة)؛ تلا ذلك موضوع اللّغة والإسلام اللّذين شغل كلّ منهما نحو 16 % من مجموع الفعاليات أو الأنشطة الخاصة بالقضايا العربيّة)، ثم **موضوع الثقافة** الذي حاز على نسبة 12 %، **فالشباب** 10 %، ثم **القدس** 6 % ثم **الذاكرة والتراث** (5 %)، فيما حازت الموضوعات الأخرى مجتمعة (مثل المرأة، الترجمة، التأليف والنشر... إلخ) على نحو 15 %، علماً بأن موضوعات الترجمة قد شغل الساحة الثقافيّة العربيّة على امتداد العقد السابق، ولاسيما مع تطوّر الاهتمام بموضوع "حوار الحضارات". وقد أقيمت فعاليّات كبرى حول موضوع الترجمة، كان من أبرزها المؤتمر الدولي للترجمة بعنوان "الترجمة وتحديّات العصر" الذي نظّمه **المركز القومي للترجمة في القاهرة** من 28 **إلى** 31 **مارس/ آذار** 2010.

تميّز العام 2010 بتراجع زخم بعض القضايا التي كانت مطروحة بإلحاح، مثل قضايا المرأة والديمقراطية مثلاً، لكن من دون أن يعني ذلك غيابها، وذلك لمصلحة اللغة والعروبة والإسلام والشباب والثقافة.

أنشطة متنوّعة.. وتوازن عربيّ مختل

لعلّ تنوّع الموضوعات التي غلب فيها الحيّز المخصّص لقضايا عربيّة، يشير إلى ارتباطها بالتأثيرات العالميّة، من اقتصاديّة وسياسيّة ورقميّة وتكنولوجيّة وغيرها، مثل "نحن والأزمة الاقتصاديّة العالميّة"، "الثقافة العربيّة في ظلّ وسائط الاتصال الحديثة"، "العرب ومواجهة التحديّات المعرفيّة في القرن الحادي والعشرين"، "العقل العربي ومجتمع المعرفة"، "العرب بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة"، "الوظيفة التربويّة للّغة العربيّة في عصر المعلومات"...إلخ[1]. غير أن هذه القضايا تشير في الوقت عينه إلى تشظ عربيّ ناتج عن اختلال التوازن العربي في ظلّ التحوّلات الدوليّة المتسارعة، لا بل إلى تغيّرات العالم بأسره. الأمر التي راح يستدعي أكثر من ذي قبل اختلافاً في التفكير، ومحاولات لبناء استراتيجيّة عربيّة ودعم المسالك العملانيّة. بحيث تميّز العام 2010 بتراجع زخم بعض القضايا التي كانت مطروحة بإلحاح مثل قضايا المرأة والديمقراطية مثلاً، لكن من

1 – لمزيد من التفصيل حول مختلف عناوين الفعاليات والأنشطة المتعلّقة بالعالم العربي، يمكن العودة إلى "موضوعات أنشطة تناولت قضايا عربيّة" في ملحق الحصاد (ملحق4).



دون أن يعني ذلك غيابها، خصوصاً أنها قضايا شائكة ومزمنة، وذلك لمصلحة **اللغة والعروبة والإسلام والشباب والثقافة**. إذ إن تلك القضايا الشائكة وغيرها لا تزال تشكّل تحدّيات واقعيّة في الوطن العربي، وخصوصاً قضايا الفقر والبطالة، والمشاركة السياسية، والمشكلات الطائفية والعرقية، التي اعتبرها **مركز الخليج للدراسات في مؤتمره السنوي العاشر**(8/ 5/ 2010)، والذي جاء تحت عنوان "التحديات العربيّة الداخليّة"، من أبرز تلك التحدّيات. وبالتالي فإن المقصود بالاتجاه العملاني هو الانتقال من الاكتفاء بتشخيص الواقع نحو وضع الحلول والمسالك، ولاسيما أن مجريات العقد السابق الذي أسهم فيه تطوّر استخدام وسائل الاتصال والتواصل الحديثة، مثل المدوّنات الإلكترونيّة وشبكات التواصل الاجتماعيّة وغيرها، ربما أسهم في فرض ديمقراطيّة تتجاوز الأطر التي تسمح بها الحكومات العربيّة، في الوقت الذي أسهمت فيه إنجازات الدول الآسيوية والأفريقية ودول أميركا اللاتينيّة التي تمّت في فترة زمنيّة وجيزة، وكذلك تقدّم النموذج التركي والإيراني في ظل حكم ذي توجّه إسلامي، والتشكيك بمقولة ارتباط الديمقراطيّة بالتنمية، وغيرها الكثير من المظاهر والوقائع السياسيّة والاقتصاديّة، ربما تكون أسهمت في إعادة التفكير في النماذج والمقولات الاقتصاديّة والسياسيّة والثقافيّة، وفي محاولة الخروج منها، بما يتناسب مع خصوصيّة السياق العربي الراهن وإمكانيّاته ومشكلاته، وكذلك الخروج من "عقدة الغرب" و"الخوف منه" و"التماهي أو التماثل به". وهذا ما قد يفسّر بدوره أيضاً، عودة **القدس** إلى صدارة أولويّات الأنشطة العربيّة، بعدما راحت الأوضاع تشير إلى تراجع ثقة الشعب الإسرائيلي بقدرة دولته على الاستمرار بعد فشلها في حربيّ **لبنان وغزّة**، وفشلها في حسم مصير مدينة **القدس** بعد مرور 43 عاماً على احتلالها، وما رافق ذلك من هجمة تهويديّة غير مسبوقة عليها بلغت ذروتها خلال العام 2009، واستكملت في العام 2010.

الانطباع الأوّلي الذي يشير إليه إذن، **الحصاد الثقافي للعام** 2010 من خلال متابعة أنشطته وفعالياته، هو تبلور إرادة عربيّة جامعة، تبحث عن استراتيجيّة عمل عربي مشترك. فإلى جانب الفعاليات الكبرى التي تمّت الإشارة إليها في مقدمة الحصاد، والتي كانت بغالبيّتها عربيّة وتستقطب جمهوراً عربيّاً (حتّى ولو كانت دوليّة)، أو تلك التي كانت امتداداً لتقليد الأسابيع الثقافيّة العربيّة التي دأب بعض المؤسّسات العربيّة على إقامتها بهدف تعزيز العلاقات الثقافيّة بين أقطار الوطن العربي وبهدف تبادل الأفكار والخبرات والتجارب، بحسب ما يرد في خطاب منظّمي مثل هذه الفعاليات، إلى جانب ذلك كلّه إذاً، أخذت المشاركات البينيّة الثقافيّة أشكالاً عدّة، منها الملتقيات الشبابيّة العربيّة، شأن **ملتقى الشباب العربي**، وهو حدث ثقافيّ إبداعيّ اجتماعيّ سنويّ، برعاه حاكم **الشارقة** ويشارك فيه الشباب العرب ممّن تتراوح أعمارهم بين 16 و24 عاماً، وعادةً ما تكون هذه البرامج والأنشطة الثقافيّة مواكبة لطموحات الشباب واهتماماتهم. فاستضافت **الإمارات العربيّة** "الملتقى الحادي عشر لشباب دول الخليج العربيّة" (1-5/ 2/ 2010)، واستضافت **مصر** في 8/5/ 2010 فعاليات الدورة الأولى لـ "ملتقى الشارقة للشعراء الشباب" دون سنّ الخامسة والثلاثين في الوطن العربي لمدّة سبعة أيام في مقرّ **مكتبة الإسكندرية** وفي **اتّحاد كتّاب وأدباء مصر في القاهرة ومكتبة مبارك في مدينة الأقصر**. كما أقيم "أسبوع الإمارات الثقافي في مهرجان القرين الثقافي السادس عشر" في **الكويت**، واشتمل على العديد من الفعاليات للتعريف بالثقافة الإماراتية، وتنوّعت عروضه بين الفنون التراثية والفنون الشعبيّة وأمسيات

الانطباع الأوّل الذي يشير إليه الحصاد الثقافي للعام 2010، هو تبلور إرادة عربية جامعة تبحث في استراتيجية عمل عربي مشترك، من خلال مثلاً، استضافة الإمارات للملتقى الحادي عشر لشباب الخليج، واستضافة مصر لملتقى الشارقة للشعراء الشباب، واستضافة مكتبة الأسد، الدوحة كضيف شرف، كونها عاصمة الثقافة العربية للعام 2010

الشعر النبطي والفصيح والأفلام السينمائية القصيرة ومعارض الفنّ التشكيلي والخط العربي والزخرفة الإسلامية وغيرها. فيما استضاف "معرض مكتبة الأسد الدولي الـ26 للكتاب" (1 - 8/ 8/ 2010) الدوحة كضيف شرف كونها **عاصمة الثقافة العربيّة** للعام 2010. وأقيمت فعاليّات "الأسبوع الثقافي المغربي" (8 - 12/ 3/ 2010) ضمن فعاليات **الدوحة عاصمة للثقافة العربيّة للعام** 2010، حيث قال وزير الثقافة القطري **حمد بن عبد العزيز الكواري** آنذاك إن الثقافة العربيّة تجمع العرب جميعاً ويمكن أن تقوم بما لم تقم به السياسة، وأن شعار الاحتفالية "الثقافة العربيّة وطناً.. والدوحة عاصمة" يعبّر عن ذلك بامتياز. وأضاف أن الأسبوع الثقافي المغربي "فرصة جيّدة من أجل التعرّف أكثر إلى المغرب، لأنّنا لا نعرف المغرب كما ينبغي".

وتضمّنت فعاليات الأسبوع الثقافي المغربي **في قطر** محاضرة لوزير الثقافة المغربي **بن سالم حمّيش** بعنوان: "العولمة في مرآة الثقافة"، وندوة فكرية بعنوان "دور الثقافة في التنمية البشرية" لـ **عبد الخالق التهامي**، وقراءات شعرية للشاعرات المغربيات **آمنة المريني وثريا مجدولين ووفاء العمراني**.

> لافت ما يكتبه البعض من أنّ المؤسّسات الحكومية لا تعطي الحق الكافي لرعاية الثقافة.. أمّا القيمون على الثقافة، وبحسب أحد كتّاب جريدة "البيان" الإماراتية، فإنهم يعطون أنفسهم الحق الأول في البروز والظهور على أكتاف التطوير الثقافي والمتابعة.

الأسئلة المطروحة وسؤال العام 2010

يبدو أن اتّجاهات المؤسّسات الحكوميّة أو اتّجاهات مؤسّسات المجتمع المدني أو كليهما نحو تفعيل الثقافة العربيّة البينيّة، والتي لا تقتصر على المؤتمرات والندوات فقط، وإنما تتعدّاها إلى ورش عمل ومهرجانات ومعارض كتب وغيرها من الأنشطة، لم تسهم كفايةً في تعزيز ثقة المجتمع المدني بالقيّمين على الثقافة. فتحت عنوان "الثقافة بين الإدارة والتكريم" كتب **سليمان الحزامي في مجلة** "البيان" (**حزيران/ يونيو** 2010، **العدد** 479) أن المؤسّسات الحكوميّة لاتعطي الحقّ الكافي لرعاية الثقافة. أما القيّمون على الثقافة فيعطون أنفسهم الحق الأول في البروز والظهور على أكتاف التطوير الثقافي والمتابعة. والوضع لا يختلف عند المعنيّين برعاية الثقافة في قطاعات أخرى، والتي تتمثّل في بعض جمعيات النفع العام أو المؤسّسات الخاصة، فكلّها تدور في فلك الشهرة الشخصيّة والتمجيد الفردي لرئيس هذه المؤسّسة أو تلك.

وتحت عنوان "المهرجانات الثقافيّة" (**البيان، شباط/فبراير** 2010، **العدد** 475)، انتقد **خالد عبد اللّطيف رمضان** المهرجانات الثقافيّة التي تقدّم مجموعة من الأنشطة الثقافيّة والفنّية والأدبيّة بطريقة تجعلها تحشد في أيام معدودة، قد تمتدّ لثلاثة أسابيع أو أكثر، من دون أن تكون المؤسّسات الثقافيّة المنظّمة لها قادرة على ضمان استمراريّة التغطية الإعلامية طوال فترة إقامة المهرجان، أو أن تكون قادرة على الحفاظ على وتيرة الزائرين والمشاركين. كتب رمضان ذلك وهو يأمل بأن توزّع الجهود والموارد المالية على العام بأكمله، لضمان الإقبال الجماهيري والمتابعة الإعلاميّة وتحقيق الهدف من وراء هذه الأنشطة، أي نشر الوعي الثقافي والارتقاء بذوق الجماهير ورفد الساحة الثقافيّة بنتاجات ثقافيّة وفنّية على مدار العام وخلق حالة ثقافيّة.

هذه الملاحظات، وغيرها الكثير حول المهرجانات الثقافيّة وسوى ذلك من فعاليّات، باتت تشكّل ظاهرة في الوطن العربي، ولاسيما الجدل الدائر مثلاً حول الجوائز. وبالتالي، فإن السؤال عمّا إذا كان في إمكان هذه المهرجانات والفعاليات أن تكون بديلاً من الفعل الثقافي، أو أنها وسيلة مشجّعة على الحشد الثقافي لا على الوعي الثقافي، يغدو سؤالاً مركزيّاً.

وفي السياق نفسه، لم تخلُ الساحة الثقافيّة العربيّة خلال العام 2010 من الأصوات المتحفّظة، ليس فقط على تلك المهرجانات



والفعاليّـات، بل على فكرة قيام "قمةً ثقافيّة"، تعيد تكرار التجارب العربيّة الفاشلة التي تتمثّل بإصدار توصيات وقوانين، غالباً ماتبقى حبراً علـى ورق، أو أن يتـمّ احتـكار القمـة مـن قبل النخـب السياسيّة العربيّة الحاكمـة، أو أن تظلّ القمـة في مجـال التعميـم الثقـافي وفي إطـار المسائل أو القضايا "الكبرى"... وغيرها الكثير الكثير من المخـاوف والتحفظات المحقّة، على الرغـم من اعتبـار الكثيرين أن مثـل هذه القمّة هو حـدث أول وفريد في تاريـخ القمم الثقافيّة العربيّـة، وأنهـا تشـكّل اعترافـاً بـدور الثقافة كحامل للتغيير ورافعة أساسيّة للتنمية.

فتحـت عنوان "رسالـة مفتوحـة إلى السيد **عمـرو موسـى**: القمة الثقافيّـة المنتظرة"، كتب **سليمـان إبراهيـم العسكـري** يقـول: "إذا كان سعينـا في الوحدة الاقتصاديـة قد تراجع، وإذا كان مسعانا في الشراكة الرياضيّة قد تمهّل، وإذا كان دربنـا في الشراكـة الاجتماعية مكبّلاً بما يعرقله، وإذا كانـت اتفاقياتنا للدفاع المشترك قد سكنت الأدراج، فلنأمـل بـأن تكون خطواتنا نحـو القمة الثقافيّـة أكثر تفـاؤلاً. جدول القمة الثقافيّـة المنتظرة يجـب أن يصوغه المثقفون والمبدعـون أنفسهم، وأن يحدّدوا لقـادة أمّتهم تصوراتهـم لطريـق النهضـة". إلا أن العسكري أبـدى في رسالتـه جملـة تحفّظـات منهـا: أن "جدول القمّة الثقافيّة المنتظرة يجب أن يصوغه المثقفون والمبدعون أنفسهم، وأن يحدّدوا لقادة أمتهـم تصوراتهم لطريق النهضة، لا أن يفرض جدول أعمال القمة الثقافيّة أجهزة بيروقراطية لا ترى أجمل ولا أنضل ممّا هو قـائم الآن"، وأن الثقافـة العربيّـة "ليست مادة مفـردة منفصلة يمكن تدريسها في منهاج تعليمي، ولكنّها نسق حيـاة، ولهذا لا ترتبط بـالقـراءة فقط، وإنما هي جمـاع للفنون والآداب"، وأنه إذا كان "من أمل في القمـة الثقافيّة المنتظـرة، فهو الطموح بـأن توسّع الآفـاق للإبداع العربي، وأن تزيل سطوة الرقابة العمياء، وأن تتحرّر الحروف لتنبت لها أجنحـة تحلّق بثقافتنا العربيّـة بعيداً عن قيود التخلّـف وردّة الجاهليـة، وعنـف الاضطهـاد" (**العربـي، تمـوز/ يوليـو** 2010، **العـدد** 620).

ورأى المفكّـر البحريني **محمد جابر الأنصاري** في مقـال لـه في جريـدة "الخليـج" الإماراتية (**الخميـس، 28 كانـون الثاني/ ينايـر** 2010)، أن أيّ قمـة ثقافيّة عربيّة لن تنجح إذا ظلّت في مجـال التعميم الثقافي وعلـى صعيد "كبريات المسائل".

وعلّـق المفكّـر اللّبنـاني **أحمـد بيضـون** في تحقيـق حـول "القمّـة الثقافيّـة" بعنـوان "القمـة الثقافيّـة العربيّـة: مبـادرة التطلّعات والتحفّظـات"، نشرتـه "متابعـات" الصـادرة عـن **مؤسّسـة الفكر العربـي (العـدد 15-16، مارس/ أبريـل** 2010) قائـلاً: إن مـا يفترض أن تُعنـى بـه الحكومات، وهـو البنـى التحتيّة للثقافـة، لا الثقافة نفسهـا. فالمكتبات العامة والمتاحـف والمسـارح أمور يقـع القسط الأكبر مـن عبئها على عاتق الحكومـات، وذلك فضلاً عـن تلك الحاجـة التـي فرضها العصـر اليوم، وهـي شبـكات الاتصـال التـي تتوقـف علـى جودتهـا جـودة الخدمـات الثقافيّـة المتعلقـة بالإنترنـت. لكـن حالما نغـادر هـذا المستوى، نصـل إلى مـا بـات يسمّـى اليـوم "السياسات الثقافيّـة". وهذه كثيراً ما تكون تسمية خادعة لشيء آخر ولا بدّ مـن متابعتها بالحذر والنقد. يستحسـن مثلاً - والكلام لبيضـون - أن توجد مراكـز أبحاث تموّلهـا الحكومات أو تشترك في تمويلهـا. "ويستحسن أن تُدعـم الأعمال الفنيّة بالمنـح والجوائـز. هذا كلّـه قد يكـون حكومياً وقـد لا يكـون. وهو قد يكون مختلطـاً. وفي كلّ حال، يجـب أن يكون القرار، في هـذه الشؤون، بأيـدي هيئات مؤكّـدة الاستقـلال، لا يوجّهها إلا المعايـير والقيـم الخاصـة بالميـدان الـذي تعمـل فيـه... فتبقى، علـى الخصوص، بمنأى عن مصالـح السلطـات وأصحاب السلطة، حتى لـو كان المال حكوميّـاً أو مواليـاً لأهل الحكم. ولكـن توليـد تلـك الهيئـات الحـرّة واستقامـة عملهـا همـا مـن الأمور التي تفترض قدراً من

لم تَخـلُ الساحـة الثقافيـة العربيـة خـلال العـام 2010 من الأصـوات المتحفظة، ليس علـى المهرجانات والفعاليات فقـط، بل على فكـرة قيام قمة ثقافيـة عربيـة تعيـد تكـرار التجـارب العربيـة الفاشلـة التـي تتمثّل بإصدار توصيات وقوانين غالباً مـا تبقى حبراً على ورق.

نـال مفهـوم "السياسـات الثقافيـة" قسطـه مـن النقـد أيضـاً، إمـا نتيجة إخفـاق كلّ المشروعـات الثقافيـة العربية المشتركـة، التي تشرف عليها المنظمـة العربيـة للتربيـة والثقافة والعلوم، أو للتناقض بـين مصطلحـيَ "السياسات" و"الثقافة العربية"، لأن الثقافة العربيـة ثقافة أمّـة واحدة، في حين تعكس السياسات العربية نزعات قطرية انعزالية.

الحصـاد

السيادة الاجتماعية لأنظمة قيم بعينها، أي لثقافة سلوكية بعينها".

أما سؤاله الموجّه إلى "القمة الثقافيّة" فكان "حول إمكانيّة بحثها، إذا انعقدت، في كيفيات التوجّه نحو هذه الغاية، أي، بالدرجة الأولى، في تعزيز حريات الفكر والرأي والتعبير، أي، أيضاً، في تعزيز استقلال العمل الثقافي عن مصالح الحكم؟. وتابع: "أشك في حصول ذلك. عساها أن تبحث إذن في تعزيز البنى التحتيّة للثقافة... وقد يكون أمثل لنموّ الثقافة أن تعفيها حكوماتنا من هذا الذي تسميه "سياسات ثقافيّة". فإن لم يكن ذاك التعزيز ولا هذا الإعفاء فما حاجتنا إلى قمة ثقافيّة؟".

لقد نال مفهوم "السياسات الثقافيّة" قسطه من النقد أيضاً، إما نتيجة إخفاق كلّ المشروعات الثقافيّة العربيّة المشتركة التي تشرف عليها **المنظمة العربيّة للتربية والعلوم والثقافة** بحسب ما يذهب البعض (مشروع المكتبة الرقميّة العربيّة، مشروع الموسوعة العربيّة، توحيد مجامع اللغة العربيّة في مجمع واحد، مشروع الترجمة، مشروع التوثيق، فضائيّة ثقافيّة عربيّة تنطق باسم العرب جميعاً... إلخ)، أو للتناقض بين مصطلحيّ (السياسات) و(الثقافة العربيّة)، لأن الثقافة العربيّة ثقافة أمّة واحدة وتجسّد وحدة الأمّة، في حين تعكس السياسات العربيّة نزعات قُطرية انعزالية، وبإمكانها أن تؤدّي إلى تفتيت الثقافة العربيّة الواحدة إذا ما بقيت رهينة السياسات العربيّة التفكيكيّة.

والأمر عينه ينسحب على اللغة، حيث تسود عدم الثقة بالقيّمين عليها، خصوصاً أن المهرجانات والتظاهرات (مهرجانات اللغة" مثلاً)، أو أعوام اللغة (مثل عام اللغة العربيّة الذي أقيم في كلّ من مصر والأردن في العام 2007) لم تؤدّ إلى نتيجة، بعدما بقي "قانون اللغة العربيّة الصادر العام 1991 في الأردن، في أدراج الحكومة، وبعدما كان تعامل الدولة مع هذا الموضوع غائباً تماماً.

> بالعودة إلى الدوريات وموضوعاتها، يتبيّن أن العروبة لم تعد مسألة تحزّب بقدر ما باتت تعبيراً عن انتماء ثقافي حضاري قائم بالقوة، قبل أن يكون قائماً بالفعل. وأن أي موضوع وجودي لا يمكن معالجته إلا في سياقه العربي، لأن العروبة ليست خياراً وإنما قدراً.

في محاولة اختصار هذه الأسئلة والسجالات الدائرة منذ أعوام، والتي لا تقتصر على العام المدروس فقط، أي العام 2010، يمكن القول، إضافة إلى عدم الثقة بالقيّمين على الثقافة، إن المسألة الأساسيّة المطروحة، والتي شغلت حيّزاً في العام 2010، هي ما إذا كانت الثقافة، بمفهومها العلمي، تتجسّد بأدواتها فقط، أم إنها نتيجة تغيير فعليّ في صميم الوعي، أي وسيلة تغيير أساسيّة لأساليب التعليم والتنشئة الاجتماعيّة والإعلام والنشر... إلخ، وسيلة تسهم في بناء عقل نقديّ، وتُعنى بتكوين نمط تفكير يجمع بين أفراد المجتمع ويقرّب بينهم؟

III-المشهد الثقافي العربي من خلال الدوريّات الثقافيّة والفكريّة

بالانتقال إلى الدوريات الثقافيّة والفكريّة وعددها 20 **مجلّة: المستقبل العربي، الآداب، الفكر العربي المعاصر، العرب والفكر العالمي، كلمن، كتاب باحثات السنوي (لبنان)، والهلال، وجهات نظر، الثقافة الجديدة (مصر)؛ المعرفة، الحياة الفكريّة (سورية)؛ القافلة، جذور (السعوديّة)، العربي، البيان (الكويت)، آفاق الثقافة، آفاق المستقبل، دبيّ الثقافيّة (الإمارات)؛ الحياة الثقافيّة (تونس)؛ المناهل (المغرب)**، بالانتقال إلى هذه الدوريّات إذاً، تمّ تصنيف موضوعاتها بحسب 8 محاور: تلك التي تخصّ بلداً عربيّاً معيّناً، وتلك التي تخصّ **الخليج العربي، والمغرب العربي، والوطن العربيّ**، فضلاً عن محور متعلّق بالموضوعات المرتبطة بقضايا **الشرق الأوسط الكبير**، وبقضايا عالمية، وبمجالات **ثقافيّة واجتماعيّة متنوّعة وعامة**، وبمجالات **فلسفية وفكريّة نظريّة** عامة.

أما الموضوعات التي تخصّ **الوطن العربي**: فقد تمّ تصنيفها كذلك، اصطلاحاً ولغايات إجرائيّة، بحسب 4 محاور فرعيّة



هي: الموضوعات التي ترتبط **بالمشروع القومي العربي أو بالعروبة**، وتلك المتعلقة **بالمشروع الديمقراطي العربي والدولة وحقوق الإنسان في السياق العربي**، والمتعلّقة باليسار العربي، فضلاً عن الموضوعات المختلفة التي تناولت **التراث أو التاريخ العربيَين**. إذ تتقاطع هذه المحاور الفرعيّة وتتداخل ببعضها بعضاً.

والملاحظ في هذا الصدد الحيّز المهمّ الذي احتلّته الدائرة العربيّة، سواء في تناولها المجال القطري (أي بلد عربيّ محدّد)، أم الإقليمي (أي **المغرب العربي أو الخليج العربي**) من بين مجموع المقالات (النموذج) العائدة إلى الدوريات العشرين، والتي بلغ عددها 502 مقالة (**كما هو مبيّن في الجدول رقم– 2 –**).

وقد شكّلت نسبة الموضوعات المتعلّقة بـ الوطن العربي 30 % مقابل 15 % للموضوعات المتعلّقة ببلد عربيّ محدّد، و1 % لكلّ من الخليج والمغرب العربيّين، و8 % لـ الشرق الأوسط. هذا مع ضرورة الإشارة إلى أن الحصّة التي احتلتها القضايا الخاصة بالشرق الأوسط من جهة، أو تلك التي احتلّها النطاق العالميّ من جهة ثانية، تشير إلى حركة الانفتاح العالميّة التي ميّزت هذا العصر، والتي ينخرط فيها الوطن العربي، سواء كفاعل أم متلقّ.

بحيث بلغت نسبة الموضوعات الخاصة بالمجال العربي)، أي مجموع النسب العائدة للوطن العربي ومحاوره الأربعة، فضلاً عن النسب العائدة لكلّ بلد عربي وللمغرب والخليج العربيّين) نحو 47 %. مقابل 8 % للمجال الشرق أوسطي، و45 % للمجال العالميّ والعام (كما هو مبيّن في الشكل رقم1).

توزّع الموضوعات بحسب النطاق الجغرافي

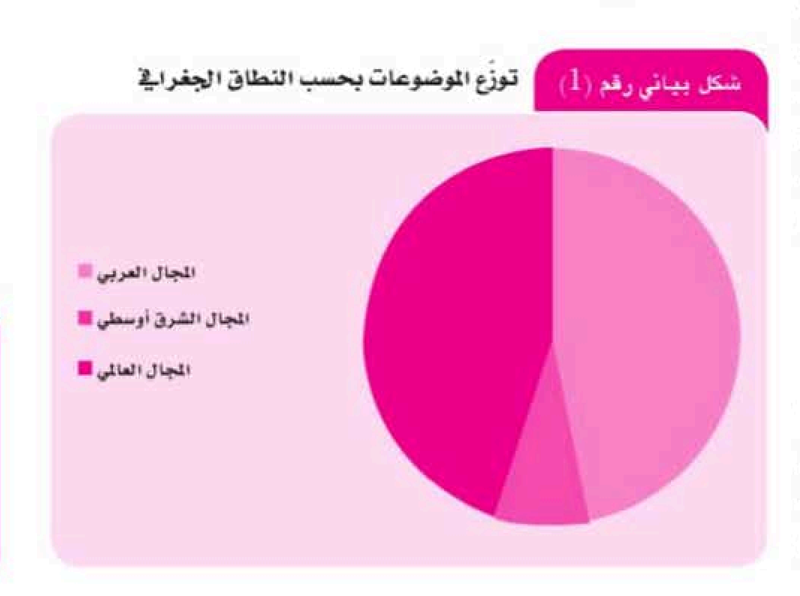
وإذ تؤكّد هذه الملاحظة الأولى أن "العروبة" لم تعد مسألة تحزّب بقدر ما باتت تعبيراً عن انتماء ثقافي حضاري قائم بالقوّة قبل أن يكون قائماً بالفعل، وأن أيّ موضوع وجودي

جدول (2): **أبرز المجالات التي تناولتها الدوريات في العام** 2010

المجالات	العدد	النسبة (%)
بلد عربي محدّد	73	15
المغرب العربي	7	1
الخليج العربي	4	1
الوطن العربي	44	9
المشروع القومي العربي / العروبة	26	5
الديمقراطية / الدولة / حقوق الإنسان	17	3
اليسار العربي	20	4
التراث العربي	44	9
الشرق الأوسط الكبير	41	8
المجال والقضايا العالمية	50	10
مجالات ثقافية واجتماعية متنوّعة	103	21
مجالات فلسفية وفكريّة ونظريّة عامة	73	15
المجموع	502	100

لايمكن معالجته إلا في سياقه العربي، لأن العروبة كما تردّد كثيراً في الآونة الأخيرة ليست خياراً، وإنما هي قدر، فإن غلبة الموضوعات

شكل بياني رقم (1) **توزّع الموضوعات بحسب النطاق الجغرافي**



الحصاد

الحيّز الكبير الذي خصصته الدوريات للمشكلات الاجتماعية والإشكاليات الثقافية في ضوء العولمة، ما هو إلا ضرورة تسهم فيها هذه الدوريات في تعميق الوعي بخطورة المفصل التاريخي الذي يعاصره العالم بأسره، والذي لا بدّ من أن تصبّ تداعياته على العرب.

ذات المجـال العربـي علـى تلـك المتعلّقـة بكلّ بلـد عربي على حـدة، يعكس قناعـة باتت شبه مترسّخـة **في الوطـن العربـي**، وخصوصاً لدى مثقفيـه بـأن التهديد لا يطـال بلـداً عربياً دون آخـر بل الوجـود العربـي برمّته. لـذا خُصّصت النـدوة التي نظّمتهـا **مؤسّسة سلطـان بن علي العويس الثقافيّة** بالتعـاون مع **مؤسّسة عبد الحميد شومـان**، والتي جاءت بعنوان "الثقافة العربيّة.. المستقبل والتحديات" (9 – 10/ 10/ 2010)، لتعالـج موضوعـات "الثقافة العربيّة: واقع وتحديات" من منظـور عربي وتحت تأثير التفاعل العالمي، كموضوعات "الثقافة العربيّة والعولمـة"، "ثقافـة الفراغ وقضايـا الشباب"، "اللّغة والهويّـة في الثقافة العربيّة"، "الثقافة والحداثـة"، "البنيـة الهيكليـة للمؤسّسات الثقافيّـة والإعلاميّـة"، "الترجمـة وتأصيـل المعرفـة"، "أزمة الموروث الثقـافي"، "الثقافة وقضايـا المـرأة". بحيث انتهـى المشاركـون في النـدوة إلى توصيـات عـدّة في سبيل تعزيز الثقافة العربيّة منها: أن حرية المثقف في إطار ثقافة عربيّة متجـذّرة ومعاصرة هي الأساس، وأن العولمـة الراهنـة مـا هـي إلا استئنـاف وتطويـر لأشكال سابقة مـن العولمة تتّخذ الآن شـكل عولمة تقنيّة، وأن هناك ضرورة لتحديث البنية الهيكليّة للمؤسّسات الثقافيّة والإعلامية العربيّـة لاستيعاب التحدّيـات المستقبلية، هذا فضـلاً عن التوصية على بـدور التربيّة وتحرير المرأة والحرص على اللّغة العربيّة وغيرها.

وفي تصنيـف المقـالات التـي تناولـت موضوعاتهـا القضايا العالميّـة[1]، جاءت نسبة المقـالات التـي تناولـت مشكلات اجتماعيّـة وإشكاليـات ثقـافيّة في ضـوء العولمة بنسبة 32 % مـن مجمـوع المقـالات التـي تناولـت قضايـا عالميّة والبالغ عددهـا 50 مقالاً (كما هو مبيّن في الجدول رقم – 3 –).

وهـذا يؤكّد مرّة أخرى أن الحيّز الكبير الذي خصّصتـه الدوريـات للمشكلات الاجتماعيّـة والإشكاليـات الثقافيّـة في ضـوء العولمـة (مثـل "إشكاليـة التعدّديـة الثقافيّـة في الفكر السياسي المعاصـر: جدلية الاندماج والتنوّع" أو "في إشكاليـات مجتمع المعرفة"، و"العولمة والديمقراطيـة والإرهـاب.."). وكذلـك مـا تمّ تخصيصـه للمستقبـل في ضـوء العولمة (مثل "اللّيبراليـة وحدود العدالة"، أو "تحوّلات الأمم والمستقبـل العالمـي..."). مـا هـو إلا ضرورة، تسهم فيها الدوريات في تعميق الوعي بخطورة المفصل التاريخي الذي يعاصره العالم بأسره والـذي لا بـدّ أن تصبّ تداعياتـه علـى العرب. والحجـة نفسها تنطبق على اهتمـام الدوريات بالصـراع في **الشـرق أوسط**. حيـث لوحـظ الأهميّة التـي شغلها كلّ من **تركيـا وإسرائيل** مـن مجمـوع الموضـوعـات التـي تناولـت **الشـرق الأوسط** والتي بلغـت 41 موضوعاً. إذ شغلـت **تركيـا** 56 % من هـذا المجموع، مقابل 20 % **لإسرائيـل**[2]. **فالشـرق الأوسط** من أكثر

جدول (3): **الموضوعات المرتبطة بقضايا عالميّة**

الموضوعات	التكرار	النسبة (%)
اقتصاديّة تنمويّة	12	24
علاقات دوليّة وسياسات أميركا	11	22
المستقبل في ضوء العولمة	11	22
مشكلات اجتماعيّة وإشكاليات ثقافيّة في ضوء العولمة	16	32
المجموع	50	100

1 – راجع هذه الموضوعات بشكل مفصّل في ملحق الحصاد: ملحق5.

2 – في سياق القضايا المتعلّقة بالشرق الأوسط الكبير، تمّ إدراج الصين واليابان، وهما خارج حدود الشرق الأوسط، في خانة قضايا الشرق الأوسط نظراً لتفاعلهما مع المنطقة بعامة والعرب بخاصة. ولمزيد من التفصيل حول هذه الموضوعات يمكن العودة إلى ملحق الحصاد: ملحق6.



مناطق العالم توتّراً، نظراً لأهميته الاقتصاديّة والاستراتيجيّة، وارتباط ذلك بمصالح دول كبرى، كما أن عدداً كبيراً من الدول العربيّة يقع في **قارة آسيا**، مثل **سورية**، **لبنان**، **العراق**، **الأردن**، **فلسطين**، ودول **شبه الجزيرة العربيّة**: **السعودية**، **الإمارات**، **قطر**، **عمان**، **اليمن**، **البحرين**، **الكويت**، فضلاً عن الدول الفاعلة في **الشرق الأوسط** مثل **إيران**، و**تركيا**، إضافة إلى **الكيان الإسرائيلي**.

وبقدر ما أدّى نقص المياه الكبير الذي تعاني منه المنطقة إلى قيام تحالفات ونزاعات بين دول كثيرة، فإن وجود النفط فيها، (يقدّر حتياطي النفط في الشرق الأوسط بنحو66 %من احتياطي النفط العالمي)، وتشكيل المنطقة المزوّد الرئيس للنفط للعالم المتطوّر، ولا سيما **أوروبا وأميركا وروسيا واليابان**، أبدت محاولات الدول الكبرى للإشراف على المنطقة، وخصوصاً **أميركا**.

وبالتالي تعكس الأهميّة المتزايدة الممنوحة للموضوع التركي على الصعيد العربي منذ عقد، واقع السياسة التركيّة من ضمن **المشروع الأميركي الجديد للشرق الأوسط الكبير**، الذي يمتدّ من **المغرب** حتى **أندونيسيا**، مروراً بجنوب **آسيا** و**آسيا الوسطى** و**القوقاز**، والعائد إلى المؤرّخ اليهودي البريطاني الأصل **برنارد لويس**، والذي يهدف إلى إذابة الهوية القومية لدى دول **الشرق الأوسط** والتوحّد تحت هوية الشرق **الأوسط الكبير**. إذ تعتبر **تركيا** نفسها جزءاً من **الغرب**، وموالاتها **للولايات المتّحدة** لا شبهة فيها، وبالتالي فإنها تعدّ جزءاً من العائلة الغربيّة، وتحتفظ مع **العالم الإسلامي** بعلاقات جيّدة، وإن كانت هذه العلاقات موضع جدل، خصوصاً أن **لتركيا** علاقاتها الوثيقة بإسرائيل، ما يجعلها بحسب بعض المحلّلين العمود الفقري في المنطقة، بمباركة واشنطن ودول **الاتّحاد الأوروبي**. وإذ رأى فيها البعض عنصراً استراتيجياً في ميزان القوى الإقليمي الدائم التغيّر والشديد التقلّب، فإن آخرين رأوا في **تركيا** شريكاً اقتصادياً هاماً وضرورياً للحوار معه حول الإصلاح السياسي في المنطقة، خصوصاً في زمن التكتّلات الإقليميّة.

ومن المفيد في هذا الإطار، الإشارة إلى أن التغيّرات التي شهدها النظام العالمي في العقود الماضية، ومن أهمها زوال سياسة الاستقطاب الدولي التي كانت سائدة خلال الحرب الباردة، أدّت إلى بروز **الهند** و**اليابان** و**الصين** وغيرها من البلدان غير الأوروبيّة كقوى اقتصاديّة عالميّة، فرض صعودها تعزيز تعاون البلدان العربيّة بعامة والبلدان الخليجيّة بخاصة معها، وذلك التفافاً على المحاولات الإسرائيلية الرامية إلى إثارة النعرات العرقيّة والدينيّة والمذهبيّة في **الشرق الأوسط**، دعماً لمقولة "صدام الحضارات" الموجّهة ضدّ المسلمين والعرب، لما في ذلك من خدمة للمشروع الصهيوني الرامي إلى تغيير الهوية الجيوسياسيّة والثقافيّة والحضاريّة للعالم العربي والإسلامي، بمباركة أميركيّة.

لذا تابع العام 2010 تقاربه الثقافي والاقتصادي مع هذه الدول وغيرها من الدول مثل **البرازيل وروسيا** التي برزت بذور تعاون جديد معها، وذلك من خلال الأسابيع الثقافيّة التي لا تقتصر على أقطار **الوطن العربي**، بل تتعدّاه إلى دول إسلامية ودول أجنبية أخرى، انطلاقاً من ضرورة الانفتاح على ثقافات دول العالم المختلفة والتواصل معها بما يحقق الأهداف الثقافيّة والإنسانية المشتركة، ومن خلال توقيع اتفاقيات ثقافيّة مع عدد من المؤسّسات والمنظمات والجمعيات والهيئات في **الوطن العربي** وباقي دول العالم، والتي يتمّ بموجبها تبادل الزيارات والإصدارات والمعارض وعقد اللقاءات الثقافيّة وإحياء عدد من الأنشطة والبرامج الفكريّة والأدبيّة والعلميّة. فشهد العام 2010 نشاطاً قام به **اتّحاد كتّاب المغرب** في إطار الدبلوماسية الثقافيّة، وهو مشاركته في "المنتدى العالمي حول الأدب

والكتابة عن الكوارث الطبيعيّة" في **طانغ شان- الصين** (3 – 13 / 6 / 2010)، وعُقِدت اتفاقية للتبادل الثقافي بين اتّحاد الكتّاب العرب **واتّحاد الكتّاب الصينيّين**، تضمّنت التعاون بين الاتّحادين في المجالات الثقافيّة والأدبيّة والفكريّة كافة، وتبادل الوفود وترجمة الكتب من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الصينيّة، وكذلك من الصينيّة إلى العربيّة. وأقامت **مؤسّسة سلطان بن علي العويس الثقافيّة** فعاليات **الأسبوع الثقافي الصيني في دبي** من 22 **ولغاية** 25 **شباط/ فبراير** 2010، والذي اشتمل على معرض للفنّ التشكيلي والسيراميك والنحت وغيرها من الأنشطة الفنّية، وندوة عن التبادل الثقافي العربي الصيني تحدث فيها مثقفون صينيّون، وأصدرت المؤسّسة كتاباً يحتوي على نماذج أدبيّة مختارة ومترجمة إلى العربيّة من قصص وأشعار ونصوص أدبيّة لكتّاب صينيّين معاصرين. وكانت المؤسّسة قد أقامت بالتعاون مع **دائرة السياحة والتسويق التجاري في دبي** معرض "الفنّ البرازيلي بين حضارات الشرق والغرب"، من 22 إلى 31 **كانون الأول/ ديسمبر** 2010.

أقامت مؤسّسة العويس الثقافية في فبراير 2010 فعاليات الأسبوع الثقافي الصيني في دبي، الذي اشتمل على معرض للفن التشكيلي والسيراميك والنحت، وندوة عن التبادل الثقافي العربي – الصيني، تحدث فيها مثقفون صينيون، وأصدرت المؤسّسة كتاباً يتضمّن نماذج أدبية ومترجمة إلى العربية من قصص وأشعار صينية.

من ناحية ثانية، وقّعت **وزارة الثقافة السوريّة** برنامجاً تنفيذيّاً للتعاون الثقافي بين **سوريّة وروسيا** تضمّن تبادلاً للخبرات الأكاديميّة وإقامة المهرجانات والأسابيع الثقافيّة (21/ 3/ 2010)، وفي أثناء زيارته إلى موسكو التقى **عبد الله بن محمد الصارمي** وكيل وزارة التعليم العالي في سلطنة عمان **البروفيسور فيتالي ناؤومكين**، مدير معهد الاستشراق لدى أكاديميّة العلوم الروسيّة، وذلك لبحث آفاق التعاون الثقافي المشترك بين البلدين...

وامتداداً للتقليد الثقافي الذي ينتهجه **مهرجان الجنادرية في السعوديّة** في استضافة دولة شقيقة أو صديقة كضيف شرف، استضاف **المهرجان الـ** 25 (17/3/ 2010 **حتى** 31/3/ 2010)، خلال برنامجه الثقافي (18/ 3/ 2010 **حتى** 22/3/2010) **الجمهوريّة الفرنسيّة**، وكانت **السنغال** ضيف شرف **معرض الرياض الدولي للكتاب** (3 – 13/ 3 / 2010).

الصوت والصدى

لأن الثقافة لغاية الآن هي بمثابة صوت السياسة وصداها، ولأن السياسة، وتحديداً الأيديولوجيات السياسيّة تشكّل نموذجاً إجماليّاً للعلاقات في المجتمع، على حدّ تعبير عالم الاجتماع الفرنسي **بيير أنسار** في كتابه **الأيديولوجيات السياسيّة**، فإنها–أي السياسة– تحضر ضمنيّاً في كلّ بناء ثقافي، بحيث يمكن للقراءات النقديّة وحدها أن تزيل القناع الثقافي عنه. فالموضوعات الثقافيّة حول **تركيا** في دوريات/نماذج الحصاد، مثل "الحوار العربي – التركي"، "بحث تركيا عن نفوذ إقليميّ"، "تركيا عثمانية جديدة؟"، "العرب والانفتاح التركي.. مواقف لا موقف"، "تركيا عثمانية جديدة؟"..إلخ، ما هي إلا تعبير ثقافيّ عن واقع سياسي تحاول الثقافة ترجمته عبر مفاهيم "الحوار" و"التحالف" من جهة، و"الهيمنة" و"السيطرة" من جهة ثانيّة، وما بينهما من مفاهيم مثل "الخصوصيّة" والهويّة" و"الإسلام المعتدل"... إلخ.

وفي السياق نفسه كان لا بدّ للموضوعات الاقتصاديّة التنمويّة، وتلك المتعلّقة بالعلاقات الدوليّة والسياسات الأميركيّة أن تشغل حيّزاً مهمّاً من مجموع المقالات التي تناولت موضوعات عالميّة (**وعددها** 50 **مقالاً**)، نظراً لارتباط الاقتصادي بالسياسي من جهة، وارتباطهما معاً من جهة ثانيّة باللاعب السياسي – الاقتصادي الأبرز لغاية الآن على الساحة العالميّة، أي **أميركا**، ثم ارتباط ذلك كلّه بالثقافة من جهة ثالثة. فمقالات مثل "سياسة الولايات المتّحدة تجاه الشرق الأوسط في حقبة أوباما: هل هي نقطة تحوّل؟"، و"أميركا، إلى المافيا... سِري!"،



أو "في العلة الثقة لنشوء الإمبراطورية الأميركية"،أو "تغطيات إعلاميّة أميركية تؤجج الكراهية"... إلخ، ما هي إلا خطب تسهم في تحليل الموقع العربي الراهن، من النواحي السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة كافة.

ويشير الحيّز الكبير الذي احتلّه موضوع التقنيّة ومجتمع المعلومات من بين القضايا الثقافيّة والاجتماعيّة المتنوّعة[1]، إلى الهمّ العربي المتمثّل باللّحاق بركب الغرب تقنياً، بعدما كان هذا الهمّ يوازي في حقبات تاريخيّة سابقة همّ اللّحاق به فكرياً. بحيث بلغت نسبة المقالات التي تناولت مسألة التقنيّة ومجتمع المعلومات 22 % من مجموع عدد المقالات/ القضايا البالغ 103 مقالات، تليها نسبة 10 % لكلّ من قضايا التعليم والصحافة والنشر، والعلم ومجتمع المعرفة، فنسبة 9 % لكلّ من قضايا الترجمة والتنمية الثقافيّة، ونسبة 7 % لمسألة اللّغة (**كما هو مبيّن في جدول رقم** – 4 –).

وتمثّلت أبرز الموضوعات الفلسفيّة والفكريّة والنظريّة التي تناولتها الدوريات خلال العام[2] 2010، بموضوع الأنا والآخر، سواء أتمثّل ذلك بالعلاقة بين **العرب وأوروبا**، أم بين الإسلام وغيره من الديانات، ولاسيما **المسيحيّة**، حيث بلغت نسبة المقالات التي تكرّر فيها هذا الموضوع 26 % من مجموع عدد المقالات الخاصة بهذا المحور، والبالغ **عددها** 73 **مقالة** (**كما هو مبيّن في الجدول رقم** – 5 –). تلا ذلك الموضوعات المرتبطة بقضايا الثقافة المعاصرة ومخزون القيم الإنسانيّة الذي لا تزال هذه الثقافة تختزنه، وعلاقة الثقافة بالهوية والنظم الاجتماعية، ومواجهات القيم الثقافيّة في ظلّ العولمة..إلخ، فيما احتلّت مفاهيم المعرفة والعقل والعلم حيّزاً بارزاً من بين الموضوعات المتناولة، تلاها موضوع الدين، ولاسيما إشكاليات تجديد

جدول (4): القضايا الثقافيّة والاجتماعيّة المتنوّعة

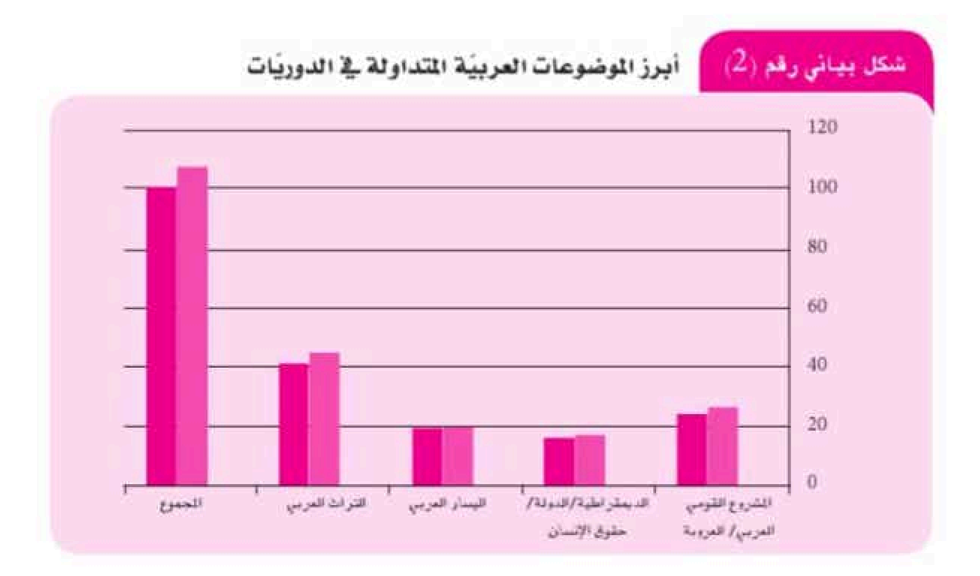
المجالات	التكرار	النسبة (%)
التقنيّة ومجتمع المعلومات	23	22
التعليم	10	10
الصحافة والنشر	10	10
العلم ومجتمع المعرفة	9	9
الترجمة	9	9
التنمية الثقافيّة	9	9
اللّغة	7	7
البيئة	4	4
أزمة القراءة	2	2
الشباب	2	2
غيره	18	16
المجموع	103	100

جدول (5): أكثر الموضوعات الفلسفيّة والفكريّة والنظريّة التي تناولتها الدوريات

الموضوع	التكرار	النسبة (%)
الأنا والآخر	19	26
الثقافة	10	14
المعرفة / العقل / العقلانيّة / العلم	9	12
الدين	8	11
الرقابة	6	8
الابداع	4	6
غيره	17	23
المجموع	73	100

1 – يمكن العودة إلى هذه الموضوعات بالتفصيل في ملحق الحصاد: ملحق 7.
2 – يمكن العودة إلى هذه الموضوعات بالتفصيل في ملحق الحصاد، ملحق 8.

شكل بياني رقم (2) أبرز الموضوعات العربيّة المتداولة في الدوريّات



الخطـاب الدينـي والتطـرّف الدينـي، والتنويـر والديـن، والعلم والدين. وشغـل موضوع الرقابة الدوريات خلال العـام 2010 أكثر من انشغالها بموضوعـات أخـرى جاءت متفرّقة مثـل المرأة، والحداثـة، والعلمانيّـة وغيرهـا. ويحيـل الحيّـز الذي شغله موضوع "الأنا والآخر" في الدوريّات العربيّـة، على الحيّز الـذي شغله موضوع "حوار الحضـارات أو الثقافات" في الفعاليات العربيّة، والذي حافظ خلال العام 2010 على الزخم نفسه الـذي كان لـه في السنـوات السابقة، ولاسيما أن محور "الأنـا والآخر" يشكّل بعداً مـن أبعاد حوار الحضارات أو الثقافات.

> تمثّلت أبـرز الموضوعـات الفلسفيـة والفكريـة والنظرية التـي تناولتهـا الدوريـات خلال العـام 2010 بموضوع الأنا والآخر، سـواء أتمثّل ذلك بالعلاقـة بين العرب وأوروبا، أم بـين الإسـلام وغـيره مـن الديانـات، حيـث بلغـت نسبة المقالات التي تكـرر فيها هذا الموضـوع 26 % من مجموع عـدد المقـالات الخاصـة بهذا المحـور والبالـغ عددهـا 73 مقالة.

ماذا عن الموضوعات العربيّة[1]؟

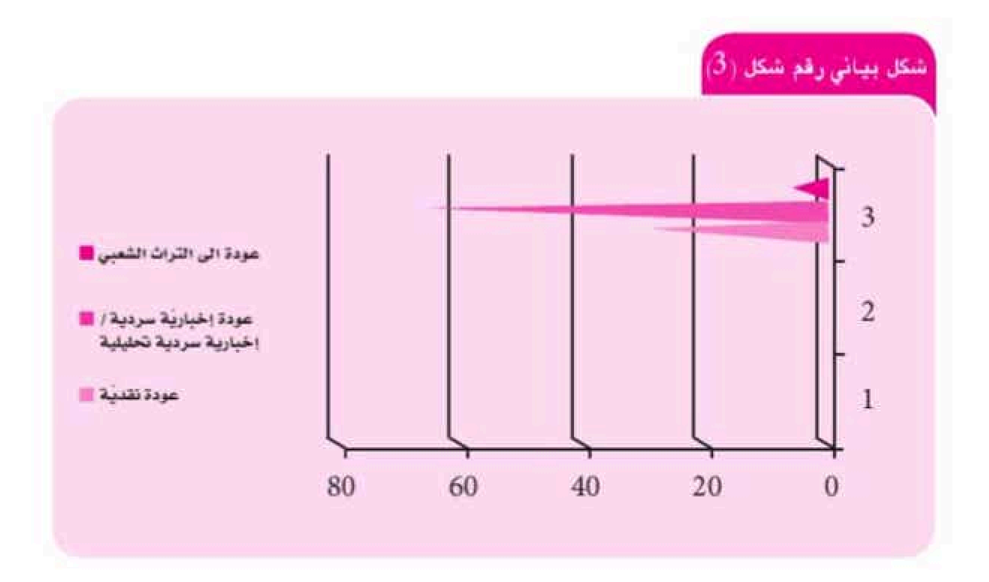
اللافـت في دوريـات **العـام** 2010 غلبـة الموضوعـات / المقـالات التـي تناولت التراث العربـي، بحيـث شكّلـت نسبتهـا 41 % مـن مجمـوع المقـالات أو الموضوعـات الخاصة **بالوطـن العربـي**، والتي بلـغ مجموعها 107 **مقـالات**. تلا ذلك موضـوعُ المشروع القومي العربـي أو العروبـة بنسبـة 26 %. فموضـوع الديمقراطيّـة والدولة وحقوق الإنسان بنسبة 17 %. فاليسار العربي بنسبة 20 % (**كما هو مبيّن في الشكل رقم**– 2 –).

ولعـلّ ذلـك لايكفـي للإشـارة إلى خروج العـرب من عقـدة التماهي بالغـرب والخوف منـه، نحـو التفكّـر بكيفيّـة التواصـل معـه فحسـب، بل هو يشير أيضـاً إلى استنهاضهم الحلـول العمليّة في مواجهـة مشكلات الواقع العربـي في ضـوء كلّ ما يطرأ مـن تغييرات، استنهاضـاً قد يبدأ أو ينتهي من التراث، لكن من دون أن يتوقّف عنده. هذا على الرغم ممّا توحي به هذه العـودة من "اعتزاز بالماضي المجيـد" بـدلاً من أن تكـون عـودة نقديّة. إذ إن المقـالات/النمـوذج[1] غلـب فيهـا الطابـع الإخبـاري السـردي، أو الإخبـاري السـردي التحليلي الهادف إلى استخراج مـا هـو "مصدر اعتزاز عربـيّ إسلامي" والإضاءة عليه، على الطابع النقديّ، أو التحليلي النقدي. إذ صبّت هذه العودات في الإضاءة على التراث بعامة، والتراث العربي الإسلامي بخاصة، مع إهمال التراث الشعبي، والتراث العائد إلى حضارات مـا قبـل الإسلام. فبلغ مجموع المقالات التي تخضـع التراث العربـي الإسلامـي للنقد 13

1 – يمكن العودة إلى هذا التصنيف في ملحق الحصاد، ملحق 9.



شكل بياني رقم شكل (3)



مقالاً (**أي بنسبة** 29 %) مقابل 29 للمقالات الإخباريّة، أو حتّى الإخباريّة التحليليّة أو لكلتيهما (**أي بنسبة** 66 %) من بين مجموع المقالات البالغ عدده 44 **مقالاً**، فيما لم يحظَ التراث الشعبي، والتراث العائد إلى حضارات ما قبل الإسلام سوى بمقالين اثنين (5 %)، **كما هو مبيّن في الشكل (رقم– 3–)**.

لربما يصعب فصل هذه الملاحظة عن النزعة الإسلاميّة المتشدّدة التي تواكب النظرة المعتدلة إلى الإسلام، على الرغم من كلّ التحوّلات الإيجابيّة المتمثّلة بمناخ ثقافيّ عربيّ يبدو فيه العرب وقد قطعوا أشواطاً كبيرة في التصالح مع الماضي، وفي توقّفهم عند تأمل كيفيّة إعادة هيكلة مظاهر الحياة على الصعد كافة. فالنزعة الإسلاميّة المتشدّدة واكبها في الغرب أخرى مماثلة، تحتوي سمات عنصريّة وإلغائيّة للآخر المسلم، تمثّلت في **العام** 2010 بعدد من المظاهر التي تعكس نمطيّة صورة الإسلام، منها تنفيذ **فريد فيلبس** كاهن **كنيسة ويستبورو بابتيست تشيرش في ولاية كنساس** تهديده بحرق نسخة من القرآن الكريم والعلم الأميركي في صيف **العام** 2010، واحتدام الجدل في **فرنسا** بُعيد تصريحات اليمينيّة **مارين لوبان**، والتي قارنت من خلالها بين الاحتلال النازي والمسلمين الذين يضطرون إلى أداء صلاة الجمعة في الشوارع لضيق المساجد، فضلاً عن مجريات نقاش عام ساد في **فرنسا** يحذّر من التأثير السلبي للعرب والإسلام على السلم الاجتماعي، وعلى ما يسمّونه "الإرث المسيحي–اليهودي لأوروبا"، وذلك على الرغم من تنبيه بعض الأحزاب السياسية وعدد كبير من المفكّرين إلى خطورة الاستخدام السياسي لموضوع الهويّة، معتبرين أن موضوعات الهجرة والعرب والمسلمين تشكّل تجارة مربحة للأحزاب السياسية، وأن تنامي العداء للإسلام والمسلمين والعرب، يشكّل خطراً كبيراً على مستقبل **فرنسا**. وكذلك الكتاب الذي أثار جدلاً فكرياً وإعلامياً في **فرنسا وأوروبا** على وجه التحديد، وهو كتاب **سيلفان غوغنهايم** "أرسطو في جبل سان ميشال، الجذور الإغريقية لأوروبا المسيحية"، والذي ينكر فيه المؤلف الدور المركزي للثقافة العربيّة الإسلامية في نقل التراث الفكري والفلسفي إلى **أوروبا**.

فيما تمثّلت العودات إلى كلّ من المشروع

النزعة الإسلامية المتشدّدة واكبتها في الغرب أخرى مماثلة لها تنطوي على سمات عنصرية وإلغائية للآخر المسلم، تمثلت بعدد من المظاهر، منها تنفيذ "فريد فيلبس"، كاهن كنيسة ويستبورو في ولاية كنساس تهديده بحرق نسخة من القرآن الكريم.

لأن بلدان الخليج من أهم الدول المصدّرة للنفط، فإن الدوريات العربية المعنية تخصّصت بدراسات تدعو إلى ضرورة وضع سياسة نفطية – اقتصادية وطنية يتم بموجبها إخضاع صادرات النفط لاعتبارات التنمية والمصالح المشروعة لشعوب المنطقة عبر الأجيال.

القومي العربي أو العروبة في تحرّرها من السجال القديم حول ما إذا كانت القومية العربيّة ظاهرة طبيعيّة أم ظاهرة تاريخيّة، وتميّزت العودات إلى مشروع اليسار العربي بتحرّرها من التشدّد القديم أيضاً، فتناولت الدوريات ملفّات ومحاور تحثّ على التأمل وتثير الأسئلة مثل: "هل تراجع الشعور القومي العربي"؟ و"ما هي القومية العربيّة بالمفهوم العلمي والثوري"، و"هل تتباين استراتيجيات التأسيس للديمقراطية وهل تتباين مضامينها في الفكر العربي الراهن؟"، و"لماذا يرفض العرب الديموقراطية؟"، فضلاً عن أسئلة حول اليسار العربي والتباسات النقد الذاتيّ، والمقارنة بين اليسار القديم واليسار الجديد، مع سؤال عمّا إذا كان هناك حاجة إلى يسارٍ جديد[1] ...

التيارات السياسيّة الأيديولوجيّة العربيّة تحت مظلّة العروبة

اللافت في مضامين نموذج الدوريات الثقافيّة العربيّة المستقاة من **العام**2010، أن هذه المضامين مارست دورها في تأسيس وعي مناهض لما تؤول إليه أحوال العالم العربي وما يُخطَّط له من مصير قد يقضي على ما تبقّى من أواصر قوميّة. وبرز ذلك في مجالات عدّة أبرزها:

1. **في معالجة الدوريات مشكلات كلّ بلد عربيّ من زوايا مختلفة**: فمن خلال هذه المعالجة[2]، ولاسيما ما خصّ البلدان التي تعيش مخاضاً أو نزاعات وتوترات وحروب، تمّت قراءة الوضع العراقي عبر ارتباطه بسياسات التجزئة وضرب الانتماء القومي في البلاد لمصلحة الانتماءات الطائفيّة والمذهبيّة التي تعبّر عن المصالح الأميركيّة والصهيونيّة، فضلاً عن استغلال ثرواته النفطية وغير النفطيّة. في حين تمّ التذكير بأن الأزمة الفلسطينيّة هي أزمة عربيّة بامتياز في ظلّ التهديد الصهيوني المستمرّ.

كما تمّت قراءة إخفاق الدولة الوطنية في **السودان** في بناء دولة ديمقراطية حقيقيّة وفي تغليب الانتماء الوطني على الانتماءات الأخرى، الأمر الذي ترك المجال واسعاً لأن تحتكر السلطة القرار مدعومة من القوى الخارجية.

أما **الخليج العربي**[3]، ولأن بلدانه من أهمّ الدول المصدّرة للنفط، فقد تمّ تخصيصه بدراسات نقديّة تدعو إلى ضرورة وضع سياسة نفطيّة–اقتصاديّة وطنيّة في بلدان المنطقة، يتمّ بموجبها إخضاع صادرات النفط لاعتبارات التنمية والمصالح المشروعة لشعوب المنطقة عبر الأجيال. كما تمّ تناول قضايا **المغرب العربي**[4] انطلاقاً من الاغتراب اللغوي في بلدانه..إلخ. وقد عنى ذلك أن غالبيّة المقالات والدراسات والبحوث التي تناولت كلّ بلد عربي على حدة، أو مجموعة من هذه البلدان (**المغرب العربي، الخليج العربي**) تطرّقت في قراءاتها إلى المشكلة الأساسيّة البارزة، لكن عبر الكشف عن المشكلات العربيّة العامة التي قد يعاني منها بلد عربيّ أو أكثر، والتي تحيل على قضايا الهويّة والطائفيّة والمذهبيّة والعشائريّة والسياديّة وغيرها من المشكلات العربيّة الكبرى أو العامة. ومن هذه الموضوعات، التي تخصّ الوطن العربي بعامة، العرب والمشروع الصهيوني، أو قضايا أمن الإنسان العربي (الهوية، الديمقراطية، التعدديّة والتنوّع، العلم، الحريّة، الأنظمة

خصّص بعض الدوريات ملفات كاملة للبحث في العلاقة العربية – التركية، ونالت تركيا حصة الأسد في مناقشة الوضع العربي والإقليمي مقارنة ببلدان أخرى تستعيد حضورها كقوى عالمية مثل اليابان، وهو الأمر الذي يظهر عدم انفصال الفكري والثقافي عن السياسي.

1 – يمكن العودة إلى هذه الموضوعات بالتفصيل في ملحق الحصاد، ملحق9.
2 – يمكن العودة إلى الموضوعات الخاصة بكلّ بلد عربي على حدة في ملحق الحصاد، ملحق10.
3 – يمكن العودة إلى تفاصيل الموضوعات التي تناولت الخليج العربي في ملحق الحصاد، ملحق11.
4 – يمكن العودة إلى تفاصيل الموضوعات التي تناولت المغرب العربي في ملحق الحصاد، ملحق12.

السياسية، العدالة، مجتمع المعرفة.. إلخ). في حين تناولت الموضوعات الفلسفيّة والفكريّة النظرية العامة بعضاً من هذه المشكلات، لكن من زوايا مختلفة، فلسفيّة بالتحديد (مثل موضوع "الديمقراطية والفلسفة")، أو فلسفيّة نقدية (مثل "نقد التصوير الليبرالي للحرية")، أو إبستمولوجيّة (مثل موضوع "في إبستمولوجيا الاجتماع: نماذج السلطة")، أو من منظور علم الاجتماع (مثل "موضوع مفاهيم الثقافة والنظام الاجتماعي")... إلخ.

2. **في معالجة الموضوعات المرتبطة بقضايا عالمية**: ارتبطت هذه الموضوعات، سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، بالأوضاع العربيّة، ولاسيما أن تفاعل الخاص مع العام أو العكس يشكّل إطاراً تحليلياً لا بدّ منه في فهم ما يجري في العالم وفي كلّ منطقة من مناطقه، ومنها **العالم العربي**. لذا تمحورت غالبيّة الموضوعات المطروحة في قراءة الأحوال المتغيّرة للعالم، سواء لجهة التغيّرات الاقتصاديّة وتبعاتها الاجتماعيّة، أم لجهة قراءة خريطة القوى العالميّة وتحليلها بعد انتهاء مرحلة الحرب الباردة، ومن ذلك سياسة **الولايات المتّحدة تجاه الشرق الأوسط**، فضلاً عن تأثير القوى الأوروبيّة عليه أيضاً، في ظلّ مركزيّة القوّة الأميركيّة، ناهيك بمفاهيم التنمية المستدامة والتعدّدية الثقافيّة في الفكر السياسي المعاصر، ومجتمع المعرفة، وغيرها من القضايا العمليّة والنظريّة التي تلقي بتأثيراتها على العالم بأسره.

3. **في معالجة موضوعات تخصّ الشرق الأوسط**: بحيث لم تخرج متابعة الدوريات العربيّة لموضوعات تخصّ قضايا الشرق الأوسط، عن سياق جدلية العام والخاص. إذ خصّص بعض الدوريات ملفات كاملة للبحث في العلاقة العربيّة – التركيّة"، ونالت تركيا حصّة الأسد في نقاش الوضع الإقليمي والعربي، مقارنةً ببلدان أخرى تستعيد حضورها كقوى عالميّة مثل **اليابان**. وهو الأمر الذي يظهر عدم انفصال الفكري والثقافي عن السياسي، بمعنى أن التوجهات الفكريّة والثقافيّة الهادفة إلى التقدّم والتغيير غير منفصلة عمّا يجري من تحوّلات على الساحة السياسيّة، ومن تعيين لمراكز القوى العالميّة، سواء تلك القائمة حالياً أم تلك التي يتوقّع أن تحظى بثقل عالمي أكبر في المستقبل، مثل اليابان، خصوصاً أن الحداثة الناشئة لهذا البلد، شأنه في ذلك شأن عدد من البلدان الآسيوية، قد انعكست ثقافياً في التوجّه صوب تقييم هذه التجارب، وتحديداً صوب البعد الإنمائي فيها. وهو الأمر الذي حوّل سؤال الهضة: لماذا نجح الغرب وفشل العرب؟ إلى سؤال عن أسباب فشل العرب ونجاح اليابان وغيرها من البلدان الآسيوية في مطلع القرن الحادي والعشرين. وقد صدر عن **مركز دراسات الوحدة العربيّة في بيروت** خلال **العام** 2010 كتاب **"دينامية التجربة اليابانية في التنمية المركبة: دراسة مقارنة بالجزائر وماليزيا"** للدكتور **ناصر يوسف**، وذلك بعد ثماني سنوات على كتاب "النهضة اليابانية المعاصرة – الدروس المستفادة عربياً"، الذي صدر عن المركز نفسه في العام 2002، بما يشير إلى الاهتمام بالتحرّر من التبعيّة والتغريب، والاعتماد على الذات عربياً وإسلامياً.

في حين أن اهتمام العالم العربي، على مستوى السياسي، بأمن واستقرار منطقة **الشرق الأوسط** وازدهارها قد ترجم بالتطلّع صوب **تركيا** كدولة ناهضة إقليمياً بالديمقراطية والعلم. فاستذكر المشاركون في الاجتماع الثالث لـ **منتدى التعاون العربي–التركي** على مستوى وزراء الخارجية في تركيا في العاشر من **يونيو/ حزيران** 2010 نتائج الاجتماع الوزاري الذي تمّ من خلاله تدشين المنتدى في إسطنبول بتاريخ 11 **أكتوبر/** تشرين الأول 2008 وكذلك نتائج الدورة الثانية لـ **منتدى التعاون** التي عقدت في **دمشق** بتاريخ 15/ 12/ 2009 وما أدّى

لوحظ تركيز الدوريات على ثلاثة مشروعات تلتقي تارة، وتفترق طوراً وهي: المشروع القومي العربي و المشروع الديمقراطي العربي ومشروع اليسار العربي.. غير أن ما يجمعها هو هذا الإصرار على الانطلاق في اتجاه بناء مستقبل بناءً عملانياً، ومحاولة صوغ رؤية متكاملة تطرح البديل.

إليه المنتدى من تيسير للعلاقات بين **الدول العربيّة وتركيا** ومن تعزيز لها، من خلال إنشاء إطار مؤسّسي لتنشيط التشاور بين الجانبين في شتّى المجالات ذات الاهتمام المشترك.

كما انعكست الحاجة إلى تعزيز التعاون الاقتصادي في عقد الدورة الخامسة لـ **المنتدى الاقتصادي التركي- العربي** الذي نظمته **مجموعة الاقتصاد والأعمال في إسطنبول** يومي 10 و 11 **حزيران/يونيو** 2010. وبالتالي، ولمّا كان تعزيز الروابط الثقافيّة والاجتماعية العربيّة–التركيّة قد شكّل أحد روافد هذا الخيار العربي في الاستراتيجية السياسيّة العربيّة، فإن تناول موضوع العلاقات التركية–العربيّة ثقافيّاً وفكريّاً تُرجم بموضوعات تناولت بالتقويم والنقد والتحليل والتنظير بعض جوانب الواقع التركي، الأمر الذي يصبّ في تقويم شكل هذه العلاقة التي كانت قائمة على مدى قرون، وفي استنهاض المضيء من هذه التجربة، عبر تقاطعها مع مقولات ثقافيّة أعيد الاعتبار لها في السجال الثقافي العالمي والإقليمي والعربي، مثل "القراءات النقدية للفكر والفلسفة الإسلامية"، أو "حوار الحضارات والثقافات والأديان"، أو "الصورة الحقيقية للإسلام"... إلخ.

4. **الموضوعات الخاصة بالمشروع المستقبلي العربي:** لوحظ تركيز الدوريات على ثلاثة مشروعات مستقبليّة تتقاطع وتلتقي تارةً وتفترق طوراً، وهي: المشروع القومي العربي، المشروع الديمقراطي العربي، مشروع اليسار العربي. غير أن ما يجمعها هو هذا الإصرار على الانطلاق في بناء المستقبل بناءً عملانيّاً، تجلّى في محاولة صوغ رؤية متكاملة تطرح البديل، بعدما أدركت الإنتلجنسيا العربيّة أن العصر لم يعد يحتمل الاكتفاء بالتنظير نتيجة التناقض السياسي والحزبي والثقافي القائم، لا بل أن ثمّة حاجة ملحّة للبديل المتماسك. وهو تحوّل يستكمل الصرخة التي عبّر عنها عدد من المثقفين منذ منتصف ثمانينيّات القرن الماضي، ومن بينهم السوري **حافظ الجمالي**، حين تساءل حول السبل القمينة بمجابهة التحدّيات التي يواجهها العرب قائلاً: "ترى كيف نفعل لمجابهتها، وبأيّ المناهج، وبالاعتماد على أيّ أيديولوجيا، وبأيّ إيحاء؟[1]"، أو سؤال المثقف اللبناني **جورج دورليان** "ماذا يكون بالتحديد مصير فكرتيّ الثورة والتغيير اللّتين عشنا على أنغامهما زهاء قرنين ونيّف من الزمن، وسرنا في مسالكهما الوعرة والصاخبة لعقود عديدة، وحقّقنا جوانب منهما سرعان ما تبيّن لنا بطلانها وتهافتها. فالثورة والتغيير الفعليّان اللّذان كنّا نشاهدهما قد حصلا في غفلة منّا وفي المكان الذي لم يخطر في بالنا أنه المجال الحقيقيّ للثورة والتغيير: التكنولوجيا [2]". فيما ولّد هذا المخاض "محاولات للإجابة"، يُذكر منها ندوة "نحو مشروع حضاري نهضوي عربي" التي نظّمها **مركز دراسات الوحدة العربيّة** (23–26 **نيسان/ إبريل** 2001) والتي صدرت في كتاب عن المركز نفسه في العام نفسه أيضاً، ثم البحث الذي نشرته مجلة الآداب بعنوان: "محاولة في الإجابة عن سؤال ما العمل؟: نحو مشروع عربيّ ديمقراطيّ" (**العدد** 9 – 10/ 2010) للمفكّر **عزمي بشارة**، فمشروع اليسار العربي الجديد الذي خصّصت له مجلة الآداب حيّزاً واسعاً (**الأعداد** 4 – 5/ 2010)، والذي قابله صدور كتاب المفكّر اللبناني **كريم مروّة** بعنوان: "نحو نهضة جديدة لليسار العربي" (2010)، والمعبّر

أدركت الإنتلجنسيا العربية أن العصر لم يعد يحتمل الاكتفاء بالتنظير نتيجة التناقض السياسي والثقافي القائم، بل أن ثمة حاجة ملحة للبديل المتماسك. وهو تحوّل يستكمل الصرخة التي عبر عنها مثقفو الثمانينيات ومن بينهم السوري حافظ الجمالي الذي تساءل: "ترى ماذا نفعل لجبه التحديات؟ وبأيّ المناهج؟ وبالاعتماد على أيّ أيديولوجيا؟ وبأيّ إيحاء؟".

1 – الجمالي، حافظ، "موقف المثقف العربي من إشكالية النهضة من حيث الأيديولوجية"، من المثقف العربي ودوره وعلاقاته بالسلطة والمجتمع(ندوة–حلقة دراسية)، ط 1، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1985، ص 99.

2 – دورليان، جورج، "التغيير والثورة بين اتساع الآفاق وانكماش الحدود"، النهار(ملحق خاص)، 20 ك1 / ديسمبر، 1999، ص 22.



عن اتجاه قياديّ حزبيّ كبير سابق في الحزب الشيوعي اللبناني إلى طرح رؤية بديلة. هذا، مع ضرورة الإشارة إلى أن النقد الذي لاقاه الكتاب، أسهم على الرغم من ذلك في تفعيل السجال عربيّاً. وقد أجمع مختلف منتقدي كتاب مروّة على مسألة التباس المفاهيم لدى المؤلف، ولاسيما لجهة اعتباره "المفاهيم الليبرالية وكأنها هي اليسار[1]". فلاحظ الناقد الفلسطيني **فيصل درّاج** مثلاً، أن كتاب **مروّة** يعبّر عن الارتباك، و"عن فكر قلق، وعن نظر يساري انتهى، ولا يعرف كيف يبدأ، وعن يسار قديم وقع عليه التعب والاغتراب". وبرّر **درّاج** نقده بالاستناد إلى التجربة الاشتراكيّة العربيّة التي فشلت بسبب خروجها عن المفهوم الحقيقي للاشتراكيّة، لأن هذه الاشتراكية في تطبيقها العربي القريب، على الأقل، لم تكن "إلا شعاراً أيديولوجيّاً سلطويّاً، يبرّر قمع المجتمع لحساب نخبة حاكمة، وممارسة بيروقراطية، لا إشراف عليها، أفضت إلى توليد "رأسمالية متوحشة" جديدة.. وما قطاعها "العام"، الذي اختصرت فيه كلمة الاشتراكية، إلا قطاع سلطويّ خاص، أمّن للنخبة الحاكمة الجمع بين القرارين الاقتصادي والسياسي معاً.

كما لاحظ **درّاج** أن ما تناساه مشروع مروّة هو أن المواطنة والديمقراطية والمجتمع المدني كمقولات قد يتضمّنها كلٌ من الخطاب الماركسي والآخر الليبرالي، قد يفترقان بسبب ما يميّز الخطاب اليساري عن الخطاب الليبرالي، وهو "السياسات المشخّصة المتميّزة التي تجعل هذه المقولات ممكنة[2]". وهناك أيضاً تعليق الكاتبة السورية هيفاء الجندي بقولها: "من بين أهم المرتكزات التي اعتمدها كريم مروة أساساً للتغيير: بناء دولة حديثة، "دولة الحق والقانون"، وإذا قلنا "دولة حديثة" فهذا يعني دولة ليبراليّة (رأسماليّة). وهذا ما يثير دهشتي عند الأستاذ مروّة وغيره من الكتّاب، الذين يعودون إلى استلهام رؤى وتصورات مفكّري وفلاسفة القرن التاسع عشر لمفهوم الدولة الحديثة[3]". فيما اعتبر الباحث اللبناني فارس إشتي في سياق نقده كتاب مروّة ونايف حواتمة (الأمين العام للجبهة الديموقراطية لتحرير فلسطين منذ العام 1969) أن الكتابين طرحا معنىً ملتبساً لليسار. إذ "لم يحدّد أيّ منهما معنى اليسار وكأنه بديهيّة، لا بل يوحيان بأن اليسار هو الماركسية"، مضيفاً أن "هذا الالتباس بين اليسار، فكراً وممارسةً، والماركسية، فكراً وممارسةً، ومصادرة الثانية للأول لا يعني تطابقهما[4]".

شدّد عزمي بشارة على تحلّي المشروع العربي الديمقراطي "بالواقعية والعقلانية" و"الثورية النقدية" بغية ترشيد الحلم وعقلنته وأنسنته حتى لا يتحوّل إلى طوبى غاضبة.

الدروس المستخلصة

التركيز على الهوية والعروبة في مواجهة تحدّيات العصر والعمل على مشروع بناء الأمّة، سواء على مستوى الدولة أم الاقتصاد أم المؤسّسات، وارتباط ذلك بالثقافة والحضارة العربيّة الإسلامية، وبلورة برامج عملانيّة ترتبط بمصالح الناس..إلخ، هي كلّها عناوين كبيرة لمشروع النهضة الحديثة إذا ما جاز التعبير. لكن بعدما أسهمت الدروس المستخلصة من ماضٍ غير بعيد في إلى عدم عبادة "الأيديولوجيا" بمعناها العصبي التعصّبي، سواء أكانت أيديولوجية قوميّة أم ماركسيّة، أم ليبراليّة؛ بحيث سُجّل على القوميّين في الماضي، وبحسب **عزمي بشارة**، "التقليل من شأن مفهوم المواطنة والحياة المدنيّة بعد الاستقلال بانتظار الوحدة العربيّة[5]". ما أسهم في عجز الأحزاب القوميّة عن تحقيق الوحدة

1 – كيلة، سلامة، "الليبرالية بصفتها يسار ملاحظات حول أطروحات كريم مروة الأخيرة"، الأفق الاشتراكي، 13 /9 /2010
http//www.socialisthorizon.net/index
2 – دراج، فيصل، "نحو نهضة جديدة لليسار في العالم العربي" لكريم مروة: السياق المعطّل وفضيلة الارتباك"، جريدة السفير 6/8/2010.
3 – الجندي، هيفاء أحمد، "كريم مروة ومنطق التعميم والانتقاء"، جريدة سفير23 /7 /2010.
4 – إشتي، فارس، "معنى اليسار في كتابين لحواتمه ومروة: ارتباك وإرباك"، جريدة النهار اللبنانية 12 /2 /2010.
5 – بشارة، عزمي، "محاولة في الإجابة عن سؤال "ما العمل؟": نحو مشروع عربيّ ديمقراطيّ"، مجلة الآداب، العدد 109 –10 / 2010.

بقدر عجزها عن تكريس مفهوم الأمّة والدولة ذات السيادة، و"تدهور المشروع القوميّ إلى أيديولوجيّة تبريريّة لأنظمة مشغولة بمسألة بقائها في السلطة [1]".

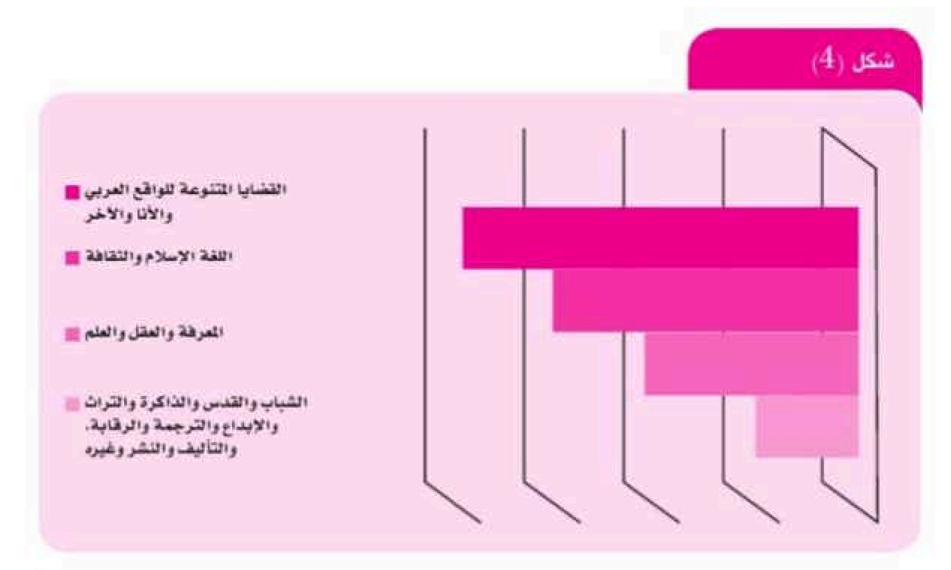
لاشكّ في أنّ غياب دولة القانون وما يترتّب عنها من حقوق وواجبات، ومن تكريس لمفهوم المواطنة، وتفعيل للضمانات الاجتماعيّة، وعدم تقييد الحريّات السياسيّة... إلخ، كانت جميعها من الأسباب الرئيسة التي أفضت إلى ما آلت إليه أحوال العرب، ولاسيما بعد أن حلّت الانتماءات العشائريّة والطائفيّة بدل الانتماءات الوطنيّة والقوميّة، ما أسهم في تفتيت دول عربيّة مثل **العراق والسودان واليمن والصومال**، خصوصاً في ظلّ تحالف بعض النخب الحاكمة مع الاستعمار السياسي والاقتصادي والعسكري ضدّ شعوبها. لذا شدّد **عزمي بشارة** على أن يكون تحلّي المشروع العربي الديمقراطي "بالواقعيّة والعقلانيّة" من أبرز سمات أيّ مشروع واقعي من أجل تغيير الواقع لا من أجل تكريسه، فضلاً عن "الثوريّة النقديّة" بغية "ترشيد الحلم وعقلنته وأنسنته، حتّى لا يتحوّل إلى طوبى غاضبة أو تفريعيّة أو تبشيريّة عابرة [2]". فبات التأكيدُ على العربيّة في وجه الطائفيّة والمذهبيّة والعشائريّة والجهويّة موقفاً عروبيّاً بحسب **بشارة**: "أن تكونَ عروبيّاً في أيامنا، يعني أن تتّخذ الهويّة العربيّة نقيضاً لتسييس الهويّات التفتيتيّة. أن تكون عروبيّاً يعني في أيّامنا أن تكون بشكلٍ واعٍ عربيّ الهويّة [3]". ويذكر أن عبارة "أن تكونَ عربيّاً في أيامنا" شكّل عنوان كتاب أصدره بشارة في العام 2010 **عن مركز دراسات الوحدة العربيّة في بيروت.**

العصر الراهن تسوده حضارة عالميّة واحدة، تمتد وللمرة الأولى في التاريخ (بحسب د. محمود أمين العالم) من أدنى الأرض إلى أقصاها، وهو الأمر الذي يفسر تمركز هذه القضايا في الحصاد الثقافي للعام 2010

V. ملاحظات ختاميّة

في محاولة الجمع بين الموضوعات التي احتلّت الأهميّة الأكبر في الفعاليات العربيّة والدوريّات في آن على مدى العام 2010، احتلّت "**قضايا الواقع العربي المتنوّعة**" (أي تأثير الأزمة الاقتصاديّة العالميّة على العالم العربي، والنزاع العربي–العربي، والإعلام العربي، والثقافة والمساءلة في الوطن العربي، والأمن القومي العربي، والعصر الرقمي

شكل (4)



1 – المرجع السابق نفسه.
2 – المرجع السابق نفسه.
3 – المرجع السابق نفسه.



وتأثيره على العالم العربي، وحريّة الإبداع، وما شابه) المرتبة الأولى من حيث الحيّز الأكبر الذي خصّص لها إلى جانب موضوع **"الأنا والآخر"** من بين الموضوعات في كلا المجالين (أي الفعاليات الثقافيّة والدوريّات)، تلا ذلك موضوع **"اللّغة والإسلام والثقافة"** (في المرتبة الثانية)، فمسائل **"المعرفة والعقل والعلم"** (في المرتبة الثالثة)، **فقضايا "الشباب والقدس والذاكرة والتراث والإبداع والترجمة والرقابة، والتأليف والنشر...** "إلخ في المرتبة الرابعة والأخيرة (**كما هو مبيّن في الشكل رقم** – 4 –).

ولئن كان مفهوم **"حوار الحضارات"** عائداً إلى نهاية القرن العشرين، ولئن كان قد احتلّ مكانة مهمّة من بين قائمة الاهتمامات الثقافيّة في العالم بأسره، فإن هذا المفهوم حافظ على أهميّته للردّ على مقولة **"صدام الحضارات"**. وما الأهميّة التي احتلّها كلّ من مصطلحيّ "الأنا" والآخر" في الثقافة العربيّة إلا جزء من جدلية "حوار/صدام الحضارات"، والذي رافقته مجموعة من المفاهيم/القضايا التي حافظت على رواجها في هذا السياق العربي، مثل الهوية/الخصوصية، التحديث/التأصيل، العلمنة/الدين، العلم/الدين، التراث والإسلام واللّغة... إلخ. إذ إن التفاهم العربي– العربي حول هذه القضايا، إلى جانب القضايا الأخرى مثل التقدّم الاقتصادي والحقوقي والاجتماعي... ، وبعكس مراحل زمنيّة سابقة، لم يعد نابعاً من خلفيّة اللّحاق بالغرب، بل من أجل الإسهام في حوار حضاريّ عالميّ يخصّ مستقبل الوطن العربي بقدر ما يخصّ مستقبل العالم، ولاسيما أن العصر الراهن تسوده حضارة عالمية واحدة، تمتدّ، ولأول مرّة في التاريخ بحسب المفكّر المصري **محمود أمين العالم**، من أدنى الأرض إلى أقصاها؛ وهو الأمر الذي يفسّر تمركز هذه القضايا في الحصاد الثقافي **للعام** 2010. كما استوطنت هذه القضايا نفسها عناوين كتب بارزة صدرت للمرّة الأولى **العام** 2010، أو أعيدت طباعتها أو تُرجمت إلى العربيّة، وهي عائدة لمفكرين عرب شأن **محمد أركون** على سبيل المثال لا الحصر يذكر من هذه الكتب: "مفهوم الآخر في اليهوديّة والمسيحيّة"، "إشكالية التعدّدية الثقافيّة في الفكر السياسي المعاصر.. جدلية الاندماج والتنوّع"، "من إسلام القرآن إلى الإسلام الحديث النشأة المستأنفة"، "الآخر في الثقافة العربيّة من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين"، "قراءة النصّ الديني عند محمد أركون"، "العقل العربي ومجتمع المعرفة.. مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول"، "القدس في الجغرافيّة الروحيّة الإسلاميّة"، "القدس وحدها هناك"، "الثقافة العربيّة"، "الجذور الثقافيّة للديمقراطية في الخليج"، "الهوامل والشوامل حول الإسلام المعاصر"، الأنسنة والإسلام.. مدخل تاريخي نقدي"، الأزمة المالية العالمية نهاية اللّيبرالية المتوحشة"، "الزراعة العربيّة وتحديات الأمن الغذائي.. حالة الجزائر"، "المسلمون والأقباط في التاريخ" (طبعة ثانية). فيما فاز الباحث المصري **سمير أبو زيد في العام** 2010 بـ **"جائزة أهمّ كتاب عربي"**، التي تمنحها **مؤسّسة الفكر العربي** سنوياً، عن كتابه "العلم والنظرة العربيّة إلى العالم" الصادر عن **مركز دراسات الوحدة العربيّة** (2009)، والذي يعالج فيه مؤلّفه قضية تأسيس العلم في المجتمعات العربيّة المعاصرة عبر استخلاص شروط التأسيس العلمي من التجربة الأوروبيّة في عصر الإصلاح والنهضة، وتأسيساً على منهج الفصل– الوصل عند **الشيخ عبد القاهر الجرجاني**. وهي جميعها موضوعات تعكس القلق العربي في بيئة دوليّة متغيّرة على الصعد السياسيّة الدوليّة والاقتصاديّة والثقافيّة كافة.

العام 2010 يدفع إلى التفاؤل.. لكن..!

الانطباع الأساسي الذي يوحي به الحصاد الثقافي **للعام** 2010، ولّده عدد من المظاهر التي عكستها قراءة نماذج من اتّجاهات

الانطباع الأساس الذي يوحي به الحصاد الثقافي للعام 2010، يتمثّل في ذاك التطلّع الثقافي العربي إلى رحاب عالمية أوسع تعكسه تجارب آسيوية وأخرى عالمثالثية ناجحة.

الفعاليّات الثقافيّة ومن اهتمامات الدوريات العربيّة وخطبها. ومن ذلك الإقدام الثقافي العربي مقارنةً بسنين ماضية، لعلّه إقدام متحرّر من مشاعر الهزيمة، يتميّز بخروجه من **"عقدة الغرب"** و**"الخوف منه"** و**"التماهي"** به، نحو التطلّع إلى رحاب عالميّ أوسع ونحو تجارب عالميّة ناجحة كبعض التجارب الآسيويّة أو "العالم ثالثيّة" بعامة، والبحث في آليات التواصل مع العالم وطرقه، فضلاً عن نموّ اتّجاه ثقافي عملاني يستند إلى الروابط العروبيّة، على الرغم من اختلاف الاتجاهات الفكريّة التي تقوده، ويرمي، من بين ما يرمي إليه، إلى إصلاح الثقافة، بحجّة أن الاستثمار فيها هو استثمار في التنمية البشريّة، وذلك كلّه في إطار تحكيم قيم الحوار والترابط والتعاون والاعتدال والتسامح وغيرها من القيم التي تصدّ نظرية **هنتنغتون** المتشائمة حول مستقبل الإنسان والبشرية والمؤمنة بالصراع فقط، مع نفي إمكانية الحوار، والتي بسبب ما تنطوي عليه من عنصريّة تجاه الآخر(الغربي أو العربي والإسلامي) تصوّره على أنه كتلة واحدة غير قابلة للتغيير. فيما يراهن هذا الاتّجاه الثقافوي بكلّ قيمه الإنسانيّة على إمكانية أن تصلح الثقافة ما تفسده السياسة في عالمنا العربي.

غير أن الأمر يطرح جملة تساؤلات منها **ما إذا كان الحوار عمليّة إراديّة فقط، أم ثمة جوانب موضوعيّة تنبغي معالجتها؟** وهو سؤال يتحدّد بالآتي:

1. كيفيّة التحرّر مثلاً، من الهيمنة السياسيّة التي تطال مختلف مجالات الحياة، بما فيها المنظومة الفكريّة والمفاهيمية، في ظلّ الهيمنة الاقتصاديّة والسياسيّة الأميركيّة، التي تطال أحياناً حقل العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة والسياسيّة ومناهجها؟ بحيث برزت فئة جديدة من المثقفين والمفكرين العرب، ممّن يحملون سمات "المثقف التقني" (بحسب التمييز الكلاسيكي العائد إلى الفيلسوف الإيطالي غرامشي)، من تكنوقراط وأكاديميّين، تطوّعهم أجهزة الدولة، وينتجون الأفكار والرؤى التي تخدم واضعي السياسات النيوليبراليّة المعولمة. كما أنه لم يجر بعد، وبشكل عام، تحرّر المؤسّسات الثقافيّة العربيّة، الرسميّة منها وغير الرسميّة، من ثقافة البنى الحزبيّة العربيّة القديمة التي تسودها نظم سلطويّة تطرح قضايا التحوّل الديمقراطي، فيما يعيق منطق تشكّلها التحوّل الديمقراطي والتنمية بكلّ أنواعها. يظهر ذلك من بين كواليس المؤسّسات الثقافيّة وتشي به أخبار أهل الثقافة من هنا وهناك، والتي كانت حافلة في **العام** 2010. ما جعل أسبوعيّة "الأيام" المغربيّة مثلاً، وفي آخر عدد لها صادر **العام** 2010، تختار وزير الثقافة **بنسالم حميش**، وهو الروائي والمفكّر والمثقف العربي المعروف، من ضمن "أسوأ شخصيات السنة" على المستوى المحلّي.

كما كان **"المعرض الدولي للنشر والكتاب"** الذي احتضنته مدينة **الدار البيضاء** أوائل شباط (فبراير) من العام نفسه إطاراً للخلافات، منها قرار المقاطعة الذي اتّخذه العديد من الكتّاب والمبدعين المغاربة، والذي بدا في ظاهره احتجاجاً على حرمانهم من تعويضات المشاركة في لقاءات المعرض وندواته (وهي تعويضات ماديّة هزيلة أساساً)، فيما حمل في باطنه دلالات سياسيّة متعدّدة. فضلاً عن تأجيل **حميش** حفل تسليم **"جائزة المغرب للكتاب"** الذي كان يقام عادةً خلال افتتاح **"المعرض الدولي للنشر والكتاب"**، والذي ردّ البعض أسبابه إلى تسريب نتائج لجنة تحكيم الجائزة إلى الصحافة والرأي العام قبل الإعلان الرسمي عنها.

كما جرت احتجاجات على تعيينات في ديوان الوزير، وفي مناصب المسؤولية داخل الوزارة، على اعتبار أن الجانب الشخصي، لا المهني، هو مَن تحكّم في تلك التعيينات، التي أعقبتها أيضاً استقالات.

فيما تابعت أحوال أهل الثقافة في **مصر**

أثار "مؤتمر أدباء مصر" صخباً في الأوساط الثقافية المصرية دفع أمينه العام جمال التلاوي للقول معتذراً من الجميع: "ثمة مؤتمرات تقام في مصر تبلغ تكاليفها أضعاف هذا المؤتمر، ولا يحضر جلساتها عُشر من يحضر جلسات هذا المؤتمر. أمّا المؤتمرات الأخرى، فهي لا تهتم إلا بجلسات الافتتاح، ولا استثني من ذلك، مؤتمرات المجلس الأعلى للثقافة.



مـا كان يجـري في أواخر **العـام** 2009، عندما كانـت الثقافة المصريـة قد ودّعتـه بمؤتمرات واحتفالات وتعويضات وجوائز، صاحبها جدلٌ عنيف حـول صدقيّـة الجائزة الأدبيـة، فجّرته **جائـزة البوكـر العربيّة**. هـذا بالإضافة إلى إقامـة عدد من شعراء قصيـدة النثر المصريّين مـن جيلـيّ الثمانينيّـات والتسعينيّـات ملتقى للشعـر البديل من الملتقـى الأصلي الذي يقيمه المجلس الأعلـى للثقافـة في مصـر احتجاجاً علـى مـا اعتبروه إهمـالاً للنوع الـذي يكتبونه مـن **أحمد عبد المعطي حجازي**، رئيس مؤتمر الشعر الذي يقيمه **المجلس الأعلى للثقافة** كلّ عامين بالتناوب مع الرواية. لكنّهم خرجوا من ملتقاهم متفرقين. أما الملتقى الذي كان قد أقيم أساساً لتحاشي الانضواء تحت عباءة المؤسّسة الرسميـة ممثلةً بوزارة الثقافـة وهيئاتها، فقد انتهـى إلى قبـول تمويـلٍ مـن وزارتـيّ الإعلام والشبـاب والرياضـة. فيما أثـار "مؤتمر أدباء **مصـر**" ضجّةً في الأوسـاط الثقافيّة المصريّة دفـع أمينه العام جمال التـلاوي في حوار معه نشرته مجلة "الثقافة الجديدة" (2010/11/6) إلى الدفاع عن المؤتمر بقوله: "سأكون صريحاً مـع الاعتذار للجميع، هنـاك مؤتمرات تُقام في مصر تبلـغ تكاليفها أضعاف هـذا المؤتمر ولا يحضـر جلساتها عشر مـن يحضر جلسات هذا المؤتمـر. أما المؤتمـرات الأخرى فهـي لا تهتمّ إلا بالجلسـة الافتتاحيـة، ولا أستثنـي من ذلك مؤتمرات **المجلس الأعلى للثقافة** منذ أكثر من عشر سنوات، والتي أشارك فيها، وأعلم أن كثيراً مـن جلساتها يكون عدد الباحثين أكثر من عدد الحاضرين للاستمـاع والمناقشة.. ولا أستثني كثـيراً مـن المؤتمـرات الجامعيّـة الأكاديميّـة (...) أنـا لا أقصـد انتقاد شخص أو هيئة، ولكن أنبّـه أن القصور موجـود في كلّ مكان وأتصوّر بموضوعيّـة أن مؤتمـر أدبـاء مصر مـن أنجح المؤتمـرات التـي تقـام في مصـر وأكثرها دقة وتنظيمـاً، لأن اللّجـان منتخبـة وتعمـل بشكل جماعي، وليس بشكل فردي".

أما أحداث نوفمبر العام 2009 بين جماهير **مصـر والجزائر** التي جـرت بسبب مباراة كرة القدم والأجواء المشحونة التي بلغت حدّ العنف، فقد تابعـت فصولها حتى العـام 2010. وكان الأمر خـير دليل على سهولة ارتـداد العرب عن لحمتهم ما أن يمسّ في واحدهم عصب بعينه، لا لشـيء إلا بسبب السياسة العربيّـة التفتيتيّة التـي يمارسهـا بعض الأنظمـة والمؤسّسـات الرسميّـة العربيّـة عندمـا تقتضـي مصالحـه السياسيّـة بذلك. وفي حالـة **مصـر والجزائر** مثـلاً، شاركت القيـادات السياسيّة للبلدين في تأجيـج الأحـداث، إلى جانب الإعـلام الرسمي والخـاص، بحيـث قدّمـت الحكومتـان في كلّ مـن **مصـر والجزائـر** دعمـاً لعشـرات آلاف المشجّعـين لحضور مباراة **السـودان** الفاصلة بـين المنتخبَين في **العـام** 2010، وعلى حساب الدولـة، نظـراً لأهمّية هذه المبـاراة حينها في تأهيـل أحـد الفريقـين لنهائيات كأس العالم وكأس أمم أفريقيا.

إن أمـر أحـوال الثقافـة في الوطـن العربي لا يقتصـر علـى المؤسّسات الرسميّـة فقط، بل الخاصة أيضـاً، بحيث نشهد حراكاً للمؤسّسات الثقافيّـة الخاصـة خاضعـاً لإرادة المتنفّذيـن وصراعاتهـم، سـواء لأسبـاب شخصيّـة تتعلق بالنفـوذ أم لأسباب عامة تتعلّـق باتّجاهاتهم السياسيّـة، أم لـكلا الحالين معـاً. والمؤسّسات الثقافيّة في هذه الحالة تكون أقدر على التأثير في الـرأي العـام بسبب مـا توحي بـه من حياد عن السياسي ومتفرّقاته.

2. **إشكاليّـة مفهـوم حوار الحضـارات أو الثقافـات نفسـه:** فعلـى الرغم مـن أن الحوار بات وسيلة لإيجـاد قواعد جديدة في التعامل الـدولي يتفـق عليهـا الجميـع، إلا أن أسسـه وخصائصه وآلياتـه ليست في عالمنا العربي محـطّ إجمـاع. إذ إن مقاربـة الموضوع عربيّاً وإسلاميّـاً لا تخلـو من مضامـين أيديولوجيّة تتحكّـم بمسـاره، سـواء علـى صعيـد القـوى السياسيّـة والثقافيّـة القائمـة أم علـى صعيد

أمـر أحـوال الثقافـة العربيـة ومفارقتهـا لا يقتصـر علـى المؤسّسـات الرسميـة فقـط، بـل ينسحب علـى نظيراتهـا الخاصـة، بحيـث نشهدهـا تخضـع لإرادة المتنفذيـن وصراعاتهـم، سـواء لأسبـاب شخصيـة عائـدة للنفـوذ، أم لأسبـاب عامـة تتعلـق بالاتجاهـات السياسيـة، أم لكلتا الحالتين معاً.

الحصاد

المؤسّسات الثقافيّة التابعة لها، أم على صعيد مختلف المؤسّسات التي تتبنّاه، خصوصاً أن كلّ مقاربة أيديولوجيّة لموضوع **"حوار الحضارات** أو الثقافات" تلقي بظلالها على جملة المنظومة المفاهيميّة والمصطلحيّة الملحقة به. من ذلك مثلاً، اختلاف زاوية النظر إلى مسألة **"حوار الحضارات"** باختلاف زاوية النظر إلى الحداثة والأصالة والخصوصيّة والأنا والآخر. حيث يعني نبذ الحداثة والدعوة إلى الأصالة بالنسبة إلى البعض تنصّلاً من المشاركة في صنع التاريخ، لأن الشعوب التي لا تشارك في تطوير الحداثة، تتخلّف بالضرورة حتى تهمّش. وحيث لا خيار بين الحداثة والأصالة، لأن ليس للحداثة أو للأصالة معنى واحد. وقبول الحداثة كما هي، أي كحداثة رأسماليّة من جانب، وتلوينها بألوان الأصالة من الجانب الآخر، هو في النتيجة قبول الوضع الراهن، أي التبعية للمنظومة الرأسمالية. فيما يكمن الحلّ في العمل على تطوير سبل الحداثة، بدل أن يكمن في إنكارها وتلوينها. فيما يعتبر البعض أن الخصوصيّة الثقافيّة عبارة عن جنوح دينيّ يفتقد الرؤية الموضوعيّة للصراع ضدّ الهيمنة الحضارية السائدة، وهي بالتالي ماضوية معادية للتاريخ والسوسيولوجيا. فمن خصائص الطرح الإسلامي للحوار ومنهجه وآلياته: الإسلام، واستنباط منهج الحوار وأهدافه من القرآن الكريم، والدفاع عن المرجعية الإسلامية، وتقديم الثقافة الإسلامية إلى الثقافات الأخرى، واعتبار الحضارات متعدّدة وليست حضارة عالمية واحدة... إلخ. ويذكر في هذا الصدد أن مؤتمر "تعارف الحضارات" (18-19/5/2010) الذي نظّمته **مكتبة الإسكندريّة** (السابق ذكره) جاء تحت شعار "لتعارفوا"، معتمداً مفهوم "التعارف" القرآني، مع تبيان أن الأصول القرآنية التي ترتكز على وحدة الإنسانية وعلى شمول الهدى الإلهي للإنسان جعلت للآخر حقوقاً عدّة يراعيها المسلمون ويحفظونها لغيرهم، مثل حقّ احترام الإنسان في ذاته، بصرف النظر عن دينه ولونه وجنسه، وحقّ احترام العقائد، مهما اختلفت وتعارضت مع عقيدة الإسلام.

ومن خصائص الطرح الحداثي للحوار: الحداثة، وتجديد الفهم القرآني وقراءته في ضوء الراهن الحضاري، والاستناد إلى العلمانية باعتبارها من مقوّمات الحداثة، والانطلاق في مناقشة مختلف القضايا وفق هذا المنظور مثل قضايا: المرأة، وحقوق الإنسان، وعلاقة الدين بالدولة وغيرها، وتجاوز تداعيات التراث، واعتبار الحضارة القائمة حضارة عالمية، وتجاوز بعض الخصوصيّات الثقافيّة للوصول إلى القيم العالمية المشتركة.

أما التيار اليساري، فيركّز على القضايا المرتبطة بالفكر اليساري، مثل: قضايا التحرّر، والعدالة الاجتماعية، والتهميش العالمي وغيرها [1].

وبالانتقال من العام إلى اليومي، تكفي الإشارة مثلاً إلى بعض الجدل الذي تبع انعقاد مؤتمر"مبادرات في التعليم والعلوم والثقافة لتنمية التعاون بين أميركا والدول الإسلاميّة" (16-18/6/2010)، والذي عقد في **مكتبة الإسكندريّة**، لتبيان أن الحوار باتّجاهاته كافة، وسواء أكان محليّاً (عربياً إسلامياً-عربيّاً إسلامياً) أم حواراً مع الآخر، يحتاج إلى إيجاد قواسم مشتركة بين مختلف أطرافه. فقد لاقى المؤتمر المذكور انتقادات مختلفة، تشكّك في نيّة الإدارة الأميركية لجهة إيجاد تسوية عادلة للقضيّة الفلسطينيّة وحلّ قضية اللاجئين وإضفاء قدر من التوازن على السياسة الأميركية في المنطقة.

وللتذكير، فإن النقد الموجّه إلى أميركا في الخطب السياسيّة أو الثقافيّة أو الاقتصاديّة

الجدل الذي تبع مؤتمر "مبادرات في التعليم والعلوم والثقافة لتنمية التعاون بين أميركا والدول الإسلامية" يعكس وجهة النظر القائلة بأن الحوار باتجاهاته كافة (محلياً وأقليمياً ودولياً) بات يحتاج إلى بلورة قواسم مشتركة مسبقة بين أطرافه..

لاقى المؤتمر المذكور مثلاً انتقادات لاذعة من بينها أن الأميركيين الذين جاؤا المؤتمر رفضوا سماع وجهة النظر الأخرى، ومنعوا كلاً ممن يختلف معهم بالرأي من التحدث.

1 – راجع في هذا الصدد: عاشور، الزهراء، "حوار الحضارات وإشكالية الأنا والآخر في الفكر العربي والإسلامي المعاصر"، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، العدد 68، السنة السابعة عشرة، صيف 2010.



أو غيرهـا، يبـدو أنـه ازداد في **العـام** 2010، ولاسيما بعـد وعود الرئيس **بـاراك أوباما في** خطابـه الشهير الذي كان قـد ألقاه في **جامعة القاهـرة في حزيـران/ يونيـو العـام** 2009: أي حـين عـدَّد سبـع أولويـات للتعـاون، هـي: الحاجـة إلى التصـدي للتطـرّف العنيـف في **أفغانستـان**، والعلاقة بـين **إسرائيل** وما أطلق عليـه الرئيـس "الوضـع الذي لا يمكـن تحمّله" للفلسطينيّـين، والمسألـة النوويـة الإيرانيـة، والنهوض بـالديمقراطيـة، والحرّيـة الدينيّـة، وحقـوق المـرأة، والتنميـة الاقتصاديّـة. مبيّناً بذلـك مدى التحدّيـات التي قـال في صددهـا:" أنـا أهـدف إلى أخذهـا مـأخذ الجـدّ– إذ بخلاف ذلـك، فإن البديل هـو أن الجهل يحفّز الانقسام، والانقسام يحفّز سوء الفهم، وسوء الفهم يفرّقنا أكثر. إن قدرتنا لصيقا الارتباط ببعضهمـا أكثر مـن أيّ وقـت مضـى. ذلـك أن انعـدام الاستقرار الاقتصـادي وتغـيّر المنـاخ والإرهـاب أمور لا تفـرّق بين المسلمين وغـير المسلمين. وتلك هي الحقيقـة الأولى في هـذه المرحلـة مـن مراحل العولمة.أما الحقيقة الثانيـة فهي أن **الولايات المتّحـدة الأميركيـة** لاتزال القـوّة العظمى في العالم. لكـن مع أنها بـارزة فهي ليست مهيمنة، وهـي لا تستطيع إخضـاع العـالم بمفردهـا؛ لأن القـوة آخـذة في الابتعاد عن مراكـز النفوذ عبر الأطلسيـة التقليدية في القـرن العشرين. دعونا لا نهوّن من القوة الأميركيّة – بنوعيها الناعمة والصلبـة– لكـن هنـاك حاجـة إلى ائتلافـات جديدة. والحقيقة الثالثة هي أن تلك الائتلافات يجـب أن تكـون ائتلافات بين الـدول، لكنها لا يمكـن أن تتحقّـق مـن دون أن تكتسـب موافقة المواطنين". ثم تابع أوباما قائلاً:"وبناءً عليه، فإننا بحاجـة إلى فهم المهمة التي أمامنا على مستويـين: حـلّ المشـكلات واقتنـاص الفرص علـى مستوى النُّخـب (بناء الائتلافـات في ما بين الدول)؛ وبنـاء الثقة على المستوى الشعبي (حشـد الرضا بين الشعوب). وكلّما ازداد التقدّم المحـرَز علـى مستـوى النخـب في مـا يتعلّـق بـالمشـكلات السيـاسية والاقتصـاديـة، ازدادت سهولـة كسب عـامة النـاس. وفي المقـابل، كلما ازداد الشـكّ لـدى الجمـاهـير ازدادت الصعوبـة التـي سيواجههـا القـادة السيـاسيّون في تقاسم القضـايا المشتركة".

أن الرئيـس الأميركي **أوبامـا** كان قد وجّه رسـالـة إلى المشاركـين في مؤتمـر "مبـادرات في التعليـم والعلـوم والثقافة لتنميـة التعاون بين أمـيركا والدول الإسلاميـة"، ألقاهـا نيابة عنه مبعوثـه لدى **منظمة المؤتمـر الإسلامي**، ذكـر خلالها بزيارته القاهـرة في **العام** 2009 ومناداته ببداية جديدة بين **الولايات المتّحدة** والمسلمـين حـول العالم، مبنيّة علـى الاحترام المتبـادل والاهتمـام المشترك. ودعـا فيها إلى العمـل معـاً علـى "عقد شـراكات جديـدة بين حكومـاتنـا وبين شعوبنا لبحـث القضايا التي تهمّنـا في حياتنا اليومية؛ مثل العيش بكرامة، والحصول علـى تعليم، والتمتّـع بصحـة جيّدة، والعيـش في سـلام وأمـن، وأن نمنـح أبناءنـا مستقبـلاً أفضـل. دعونا نعمل علـى خلق عالم مبنـيّ على المبـادئ المشتركة بيننـا: العدالة، والنمـوّ، والتسامح، والكرامة للبشرية جمعاء"، ومذكّراً بما قاله في القمة الرئاسيّة حول ريـادة الأعمـال، التـي كانت قد عقدت قبل شهرين من موعـد المؤتمـر، في أن "البدايـة الجديـدة التي نسعى إليهـا ليست ممكنة فحسـب، وإنما بدأت بـالفعل".

كخلاصـة للحصـاد الثقـافي العربي خلال العـام 2010، يعتبر النشاط الثقافي ناشطاً في هذا العـام، واحتلّ الانشغال بـالأحوال الثقافيّة للعالم العربي حيّزاً مهمّاً في هذا النشاط، وذلك على الرغم مـن كلّ التحفّظات التي واكبت هذه الإيجابيات.

ولعـلّ مـن أبـرز الملامـح الإيجابيّـة لهذه الحركة الثقافيّة:

1. تبلـور قناعـة بأن أمـن الوطن العربـي يبدأ من أمن كلّ دولة عربيّة على حدة، وأن هذا الأمن تشكّل الثقافة فيه ركناً حيوياً.

وجّـه الرئيس أوبامـا رسالة إلى مؤتمـر "مبـادرات التعليم والعلـوم والثقافـة لتنميـة التعـاون بـين أمـيركا والدول الاسلامية" نادى فيها ببداية علاقات جديـدة بين الطرفين، مبنيّة على الاحترام المتبادل، والاهتمام المشترك... ودعا إلى عقد شراكات جديـدة تتمحور حول العيش بكرامة والحصول على التعليـم، والتمتّع بصحة جيدة والعيش بأمن وسلام...

الثقافة ليست ثابتة وجوهرية، بـل خاضعـة للتغيير بحسب الظـروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ وقد تستثمـر في اتجـاه المزيد من التبعيـة للنظـام الاقتصـادي النيــوليـبرالي، والاحتـلال بمختلـف أشكالـه... كمـا أنها قـد تستثمـر مـن أجـل التحرّر مـن السياسـات والأطمـاع الخارجية.

2. تبلور أطر عمليّة للحوار والنقاش وتبادل التجارب في القضايا الثقافيّة العربيّة تعد بالانطلاق من التنظير إلى تفعيل العمل الثقافي العربي بعد دراسة كلّ التحدّيات التي تواجهه، وبعد أن عملت السياسة على تفريق العرب وباعدت بينهم المصالح الاقتصاديّة من جهة، وبعد فشل مختلف الاتجاهات الفكرية من قوميّة وشيوعيّة وليبراليّة في ترجمة أفكارها على أرض الواقع ترجمةً تحفظ أمن الإنسان العربي وكرامته. فبدا العام 2010 عاماً واعداً بمزيد من العقلانيّة عبر اتجاهين:

الاتجاه الأول: الاتجاه نحو مشروع عربي ديمقراطي يلتقي مع طموح الشيوعيّة والاشتراكيّة العلميّة في تحرير المجتمع من الاستغلال والاحتكارات واللامساواة والظلم، ومع طموح القوميّين العرب بإعلاء القوميّة فوق الطوائف والمذاهب والإثنيات، ومع طموح الليبراليّة بتكريس الحياة البرلمانيّة والانتخابات الشرعيّة وتداول السلطة، لكن على قاعدة واحدة أساسيّة هي "إصلاح الوعي"، الذي يستحثّ المواطن العربي على إثارة الأسئلة وتحليل الواقع تحليلاً يسمح له بتحقيق شرط نهوض مجتمعه؛ إذ إن الثقافة ليست ثابتة وجوهريّة، بل خاضعة للتغيير بحسب الظروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة، وقد تُستثمر في اتجاه المزيد من التبعيّة (بأشكالها الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة) للنظام الاقتصادي النيوليبرالي والاحتلال بمختلف أشكاله، كما أنها قد تُستثمر من أجل التحرّر من السياسات والأطماع الخارجيّة وما يترتّب عنها من تبعات على الصعد كافة.

الاتجاه الثاني: مواجهة التحدّيات الثقافيّة التي راحت تأخذ مظاهر عدّة منها: تراجع القراءة، ضعف اللغة القومية وسيطرة اللغات الأجنبيّة، تراجع جودة التعليم العام والعالي، ضعف الفضائيات العربيّة في وضع تصوّر لإنتاج ثقافة عربيّة متنوّعة ومتجدّدة، قصور في تكوين ثقافة ووعي بقضايا تكنولوجيا المعلومات والاتصال وعلاقتها بالتربية والتعليم.. إلى ما هنالك من مظاهر تشير إلى ضرورة إنقاذ الوضع الثقافي العربي إنقاذاً عملانيّاً. ومن هنا كان الاهتمام بادياً في الانشغال بموضوع اللغة العربيّة، انطلاقاً من أن البلدان التي حقّقت حداثتها حقّقتها بلغاتها القومية.

فهل تتابع الأعوام المقبلة تكريس إطار للحوار من الوجهة العربيّة والإسلامية، إطار يقوم على القواسم المشتركة الكبرى بين الاتجاهات المختلفة؟ وهل الأعوام المقبلة تبشّر بزوال مختلف التحفّظات التي أبرزها العام 2010 إلى السطح؟ وهل تبلور الأعوام المقبلة ما إذا كانت الزوايا المضيئة في الثقافة العربيّة قابلة للإشعاع، أو مجرد سراب عابر؟

في مختلف الحالات، تبقى الأعوام المقبلة رهينة المصادفة، كمقولة لم يتخلّ عنها فوكو في قراءته عملية إنتاج الأحداث، بدلاً من الاكتفاء بـ "إقامة روابط سببيّة آلية أو روابط ضرورة مثالية بين العناصر" التي تشكّل سلاسل الأحداث الخطابيّة[1]"

1 – فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، ط1 ، بيروت، 1984 ، دار التنوير، ص38 .

ملحق الحصاد

أنشطة وفعاليات ثقافيّة تتناسل:

- "العلاقات الأوروبيّة المتوسطيّة بين التصريحات والحقائق"، منتدى الفكر العربي بالتعاون مع مجموعة سيرفد CERVED، عمّان، 2009/10/31.
- "المؤتمر الرابع للحوار العربيّ- الصينيّ"، منتدى الفكر العربي والمعهد الصيني للدراسات الدولية، بكين 23-24 /2010.
- "الشرق والغرب: القيم المشتركة"، منتدى الفكر العربي، عمّان، 2010/10/10.
- "الاختلاف في وجوهه الدّينيّة والحضاريّة والأيدولوجيّة"، منتدى الفكر العربي، عمّان، 2010/6/16.
- ورشة عمل "مشروع التراث الحيّ لبلدان البحر الأبيض المتوسط"، وزارة الثقافة السوريّة/ اليونسكو، مكتبة الأسد، دمشق، 2010/1/31.
- "مستقبل الإصلاح في العالم الإسلامي: خبرات مقارنة مع حركة فتح الله كولن التركيّة"، جامعة الدول العربيّة، القاهرة، 19-2009/10/21.
- "العالم يرسم المستقبل.. دور العرب"، مؤسّسة الفكر العربي، بيروت، 8 -12/9/ 2010.
- الدورة الـ17 لمؤتمر "الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافيّة في الوطن العربي"، الدوحة، 27 - 28/10 /2010.
- "المؤتمر الدولي حول حوار الحضارات والتنوّع الثقافي"، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو) بالتعاون مع المنظمة الدوليّة للفرانكفونية في تونس5/27 إلى 2009/6/4.
- "أبعاد غائبة في حوار الحضارات"، جامعة الإسراء الخاصة، الأردن 8-9/ 2009/7.
- "دور الترجمة في حوار الحضارات 1"، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 26-2007/6/27.
- "دور الترجمة في حوار الحضارات 2"، جامعة النجاح الوطنية بالتعاون مع المركز الثقافي الألماني – معهد جوته، فلسطين، 18-2009/11/19.
- "الأتراك في عيون العرب"، اتّحاد الكتّاب العرب بالتنسيق مع اتّحاد كتّاب أوراسيا التركي، ومحافظة شانلي أورفه في جنوب شرق تركيا، سورية، 12-2010/2/15.
- "السوريّون بعيون الأتراك"، اللاذقية– سورية، 11/14 /2009.
- "العرب والأتراك: مسيرة تاريخ وحضارة"، وزارة الثقافة السوريّة ومركز الأبحاث في التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسيكا- إسطنبول)، سورية، 1-2010/8/2.
- ملتقى "التواصل الثقافي بين مشرق الأمة العربيّة ومغربها"، وزارة الثقافة السوريّة، سورية، 2010/8/5.
- "الندوة الدولية لربط البحار الخمسة" وزارة الثقافة السوريّة، سورية، 2010/12/9.
- "منتدى التعاون العربي-التركي"، وزارة الثقافة السوريّة، إسطنبول، 9-2010/6/10.
- "صياغة البحر المتوسط"، مكتبة الإسكندريّة بالتعاون مع سفارة فرنسا في القاهرة والمركز الثقافي الفرنسي، مصر، 10-2010/4/11.
- "مبادرات في التعليم والعلوم والثقافة لتنمية التعاون بين أميركا والدول الإسلاميّة"،مكتبة الإسكندريّة، مركز

الحصاد

الحوار في الأزهر، مركز الدراسات الحضارية وحوار الثقافات- جامعة القاهرة، 16-2010/6/18.

- مؤتمر "تعارف الحضارات"، مكتبة الإسكندريّة، مصر، 18-2010/4/19.
- "آفاق التعاون بين الدول العربيّة ودول جزر الباسيفيك"، الإمارات وجامعة الدول العربيّة، أبو ظبي، 2010/6/24.
- "عالم يتشكّل من جديد.. أين دور العرب؟"، "منتدى الإصلاح العربي السابع"، مكتبة الإسكندرية، مصر، 1-2010/3/3.
- "العروبة والمستقبل"، مكتبة الأسد، سورية، 15-2010/5/19.
- "من أجل الوحدة العربيّة: رؤية للمستقبل"، مركز دراسات الوحدة العربيّة،بيروت، 23-2009/2/25.
- "العروبة في القرن الحادي والعشرين"، تيار المستقبل، بيروت، 23-2009/2/25).
- "المعرفي والأيديولوجي في الفكر العربي المعاصر"، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 16-2010/5/11.
- "المؤتمر التاسع لمجمع اللغة العربيّة، مجمع اللّغة العربيّة، 11/28 إلى 2010/12/1.
- "إشكاليات اللّغة العربيّة في المواقع الإلكترونية"، معهد الإعداد الإعلامي بالتعاون مع اللّجنة الفنّية لمجلس وزراء الإعلام العرب في جامعة الدول العربيّة، دمشق، 5-2010/12/7.
- "لغتنا الأم في معترك العولمة"، المجلس العالميّ للغة العربيّة، 2010/12/18.
- "منتدى الشباب العربي"، الإسكندرية"، 2/27 إلى 2010/3/1.
- "نموذج محاكاة جامعة الدول العربيّة ، 4/23 إلى 2010/8/7.
- "الشباب وظاهرة العنف" مكتبة الإسكندرية ومنتدى الفكر العربي، 13-2010/12/15.
- "المنتدى العالمي للقادة الشباب – دافوس 2010"، جامعة القاهرة، وزارة الاستثمار وكلية الاقتصاد والعلوم السياسية والهيئة العامة للرقابة المالية والبورصة المصريّة ومؤسّسات أخرى،2010/4/1.
- "الشباب والمستقبل: تحدّيات الواقع، وتعزيز القدرات، وآليات المشاركة"، الإيسيسكو، الأمانة العامة لاتّحاد المغرب العربي، الألكسو، قرطاج– تونس، 14-16 /1/ 2010.
- "الثقافة العربيّة في ظلّ وسائط الاتصال الحديثة"، مجلة العربي، الكويت، 8-2010/3/10.
- "المؤتمر الأول للسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة"، بيروت، 7-2010/6/8.
- "الاجتماع التحضيري الأول للقمّة الثقافيّة العربيّة"، 13-2010/7/14.
- "الثقافة العربيّة.. المستقبل والتحدّيات"، مؤسّسة سلطان بن علي العويس الثقافيّة ومؤسّسة عبد الحميد شومان، عمّان، 9-2010/10/10.
- "مؤتمر أدباء مصر الـ25": "تغيّرات الثقافة.. تحوّلات الواقع"، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالتعاون مع محافظتيّ القاهرة والجيزة، 21-2010/12/23.



ملحق رقم (1)

إعلان تونس حول الشباب والمستقبل

ندوة، "الشباب والمستقبل، تحديات الواقع، وتعزيز القدرات، وآليات المشاركة" - قرطاج (2010/1/14)

أكّد الإعلان على ضرورة تشجيع المبادرات التنمويّة والأنشطة الفكريّة والمشروعات الإبداعيّة للشباب، وفتح المزيد من منابر الحوار والإعلام والتعبير عن الرأي لفائدته، وإيجاد آليات استشارية يعبّر من خلالها عن تصوّراته وآرائه إزاء البرامج والسياسات الوطنية الكبرى. كما أكّد على أن الأمم بشبابها والعالم بشبابه، وأن الشباب إشراقة حاضر الأمة وأمل مستقبلها، وهو المَعين الذي تستمدّ الدول والشعوب من حيويّته الوجدانية والفكريّة والماديّة، قدرتها على التطوّر والتجدّد، وتنطلق الأمم والجماعات من طموحه وتطلّعاته نحو آفاق التقدم والرفاه، وهو العماد المتين لمنظومات التنمية الاجتماعيّة والبشريّة في مختلف الدول. ومن الأمور الحيويّة التي دعا إليها الإعلان أيضاً:

- العمل على تمتين البناء المعرفي للشباب وتطوير مؤهلاته ومهاراته التخصّصية والحياتية، وتنمية كفاياته وقدراته على التدبير المستقلّ والتصرف الرشيد والحلّ الناجع للمشكلات، بما يهيئه للمشاركة الحقيقية في تحمل المسؤولية وصنع القرار.
- تعزيز التعاون الثنائي والإقليمي والدولي بين المنظمات والهيئات الشبابيّة الحكوميّة وغير الحكوميّة، من خلال تشجيع حركة الأفكار والأشخاص في إطار احترام الخصوصيات الثقافية للمجتمعات وترسيخ مبادئ التعارف والتعاون والتضامن، بما يخدم نقل الخبرات والتجارب الرائدة والاستفادة المشتركة منها.
- توجيه مشروعات التعاون المشتركة بين دول الشمال ودول الجنوب، وبخاصة بين دول المجموعة الأوروبية ودول العالمين العربي والإسلامي، إلى فئة الشباب بدرجة أولى، سعياً إلى وضع الأسس الضرورية لبناء علاقات تسودها روح التعاون والحوار المتكافئ والاحترام المتبادل بين الطرفين.
- وضع آليات التأهيل المناسب وتنويع مسالك التكوين التخصّصي للشباب، بما يتلاءم مع المتطلبات التنمويّة في الدول الأعضاء، ويضمن له الاندماج في أسواق العمل الداخليّة، والتقليص من تأثير الفقر والبطالة وسائر الآفات الاجتماعية والرفع من مستوى النموّ والإنتاج.
- تشجيع الإنتاج المشترك بين دول الشمال ودول الجنوب لبرامج ثقافيّة وترفيهيّة وتلفزيونيّة موجّهة إلى الشباب في مختلف دول العالم، تعزيزاً للتفاهم بين الشعوب، وتعريفاً بالآخر وتصحيحاً لصورته وصورة حضارته.
- تحفيز المشاركة الشبابيّة في العمل التطوّعي التنموي والإنساني، على المستويين الوطني والدولي، واستثمار الطاقات الشبابيّة لتكثيف الجهود المبذولة في مقاومة الآفات الاجتماعيّة والصحيّة والتنمويّة كالفقر والأمية والانحراف وإدمان المخدرات والأوبئة والأمراض المنقولة والعنف والتطرّف والإرهاب.
- التأكيد على مكانة الأسرة في بناء الاستقرار النفساني للشباب، وتعزيز دورها في تربية النشء وإعداد الشباب على الاقتداء

بالنماذج الإيجابية من خلال السلوك الأسري داخل البيت وخارجه، وإعداد برامج توعوية من خلال وسائل الإعلام لتوعية الآباء والشباب حول أهمية البناء الأسري المتين، وذلك انطلاقاً من أن تمكين الشباب وتهيئته لتحمّل مسؤولياته في بناء المجتمع، يتأسّس وينطلق من مرحلة الطفولة، وتشارك فيه مختلف مكوّنات المجتمع ومؤسساته وهيئاته.

- تمكين الطفل من حقوقه كافة، وحثّ دول العالم على وضع التشريعات الكفيلة بضمان حقوق الطفل واتّخاذ الإجراءات الضرورية لمناهضة التقاليد والأعراف التي تحول دون ذلك.
- مشاركة الدول الأعضاء والمنظمات الحكومية وغير الحكومية، بفعالية على مدى سنة 2010 في احتفال المجموعة الدولية بالسنة الدولية للشباب التي أقرّتها الجمعية العامة للأمم المتحدة، وحثّ المنظمات والهيئات الشبابية بشكل خاص، على المبادرة باقتراح برامج عمل وأنشطة كبرى بالتنسيق مع وزارات الاختصاص، من شأنها أن تعزّز دور الشباب في رسم السياسات وتنفيذ الخطط الوطنية وخدمة الصالح العامّ.
- ترسيخ ثقافة الاجتهاد لدى الشباب، وتحديث الخطاب الإسلامي على أساس من مقاصد الشريعة التي تعلي من شأن العقل والتفكير وتشجع على التفكير المستنير.

في المقابل، شدّد الإعلان على ضرورة تخصيص الموارد المناسبة لتيسير اندماج الشباب، وخصوصاً حاملي الشهادات العليا، في منظومتيّ التشغيل والتكوين المستمرّ، وإنشاء الآليات المناسبة لتشجيعه على استحداث المشروعات الخاصة في مختلف قطاعات الإنتاج.

كما دعا الإعلان أيضاً إلى تطوير التشريعات والقوانين، بما يتيح لأكبر عدد ممكن من الشباب المشاركة في الحياة السياسيّة والبرلمانيّة، وفي إدارة الشأن العام وممارسة حقّه في الانتخاب والترشح لعضوية المجالس النيابيّة ومختلف الهيئات والمؤسسات المحليّة والوطنيّة والدوليّة. فيما دعا المنظمات الشبابيّة في العالم العربي والإسلامي إلى توثيق علاقات التحاور والشراكة والتعاون في ما بينها لمواجهة القضايا والتحدّيات المشتركة وتبادل التجارب الناجحة والممارسات المثلى، وإلى مدّ جسور التعارف والتبادل الثقافي مع المنظمات الشبابيّة في مختلف التجمّعات الإقليمية في العالم، من أجل إقامة حوار شبابي شامل يجعل من معرفة الآخر وقبول ثقافة الاختلاف والتنوّع، قاعدة ثابتة في العلاقات التي تربط بين الأمم والحضارات.

وأوصى بإعداد الدراسات الميدانيّة وقواعد البيانات والمعلومات ذات الطابع الإحصائي، عن واقع الشباب في العالم العربي والإسلامي، من أجل توفير المعطيات الضرورية لرسم السياسات والخطط المناسبة للنهوض بأوضاعه، وكذلك إعداد استراتيجية للشباب في العالمين العربي والإسلامي تستفيد منها الدول العربية والإسلامية في رسم سياساتها الوطنية ذات الصلة، وتعتمد إطاراً توجيهياً عاماً للعمل العربي والإسلامي المشترك في هذا المجال.



ملحق رقم (2)

توصيات "المؤتمر الأول للسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة" (7 - 8 يونيو/ حزيران 2010)

أولاً: الحوار وتبادل الآراء:

1 - مباشرة عقب هذا المؤتمر، تنظيم ندوات وحلقات مناقشة حول عناصر محدّدة في السياسات الثقافيّة مع المسؤولين الحكوميّين عن الثقافة، بالذات وزارات الثقافة، ومع مسؤولي المنظمات الدولية والمانحة الناشطة في المنطقة العربيّة، بحيث يشكّل ذلك أساساً للتحضير لمؤتمر إقليمي حول السياسات الثقافيّة يعقد في 2012.

2 - تبادل الخبرات حول توثيق وبحث وإصلاح السياسات الثقافيّة مع تركيا ومنطقة البلقان وأفريقيا، ويشمل ذلك تنظيم فعاليات ولقاءات مشتركة، ودعوة خبراء حكوميّين ومستقلين من هذه المناطق إلى الإسهام في عملية رصد وتقييم السياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة.

ثانياً: الأبحاث:

1 - تنقيح ومراجعة ونشر النصّ الكامل للأبحاث التي تمّت في المرحلة الأولى للمشروع، على أن يتمّ ذلك قبل نهاية 2010.

2 - البدء في مرحلة ثانية من البحث تمتدّ إلى أربعة بلدان عربيّة جديدة بحدّ أقصى، على أن يسبق ذلك مراجعة لملائمة أنموذج المعهد الأوروبي للبحث المقارن للظروف المحلية. تبدأ المرحلة الثانية في بداية العام 2011.

3 - إطلاق مجموعات عمل على السياسات الثقافيّة تضمّ خبراء مستقلين وحكوميّين في البلدان الثمانية لتقوم برصد وتوثيق التطورات والممارسات الإيجابية على صعيد السياسات الثقافيّة. تبدأ هذه المجموعات عملها في سبتمبر (أيلول) 2010، وتمثل تقارير مجموعات العمل مرجعاً مهماً لكلّ المناقشات والفعاليات حول السياسات الثقافيّة في المنطقة.

ثالثاً: التوثيق والمعلومات:

1 - إعداد ونشر تقرير حول السياسات الثقافيّة في البلدان الثمانية مرّة كلّ شهرين. ويكون الإصدار الأول لهذا التقرير الدوري في نوفمبر 2010؛ ويستمد محتواه من التقارير التي تصدرها مجموعات العمل في البلدان الثمانية.

2 - إعداد ونشر تقرير سنوي حول الفعل الثقافي في البلدان الثمانية مبدئياً، وتأتي محتويات التقرير الذي يصدر مرّة كلّ شهرين من مجموعات العمل، وكذلك وفقاً لمعايير "مؤشر الفعل الثقافي"، ويصدر التقرير السنوي الأول في نهاية 2011.

3 - استكشاف إمكانية خلق "مؤشر للفعل الثقافي" يحتوي على معايير لقياس الفعل الثقافي في البلدان الثمانية. يتمّ تحديد هذه المعايير وفقاً للنقاش والحوار بين المسؤولين الحكوميّين والناشطين الثقافيّين المستقلين خلال عامي 2010 و2011. ويقدم أنموذجاً مبدئياً لهذا المؤشر في البلدان الثمانية في المؤتمر الذي سيعقد في 2012 لمناقشته واستكشاف إمكانية استخدامه في بلدان عربيّة أخرى.

رابعاً: توصيات عامة:

1 - التأكيد على التحالف مع القطاعات الأخرى في المجتمع التي يمكنها أن تلعب دوراً فعالاً في تنفيذ هذه التوصيات، خصوصاً قطاعي الإعلام والتعليم.

2 - اعتبار كلّ المشاركين في المؤتمر شركاء محتملين في تنفيذ هذه التوصيات.

ملحق رقم (3)

توصيات الاجتماع التحضيري الأول للقمّة الثقافيّة العربيّة (13-14 تموز/ يوليو 2010)

الوثيقة الختامية الصادرة عن الاجتماع وتوصياته

بعد منقاشات علميّة جادة ومستفيضة، توصّلت اللّجان إلى توصيات مهمّة تضمّنت الكثير من المقترحات الشموليّة والتفصيليّة، تمّ إرسالها إلى أمين عام جامعة الدول العربيّة لصياغتها وفق الأسس المعتمدة في جامعة الدول العربيّة، ورفعها إلى القمة العربيّة المقبلة، المخصصة للثقافة العربيّة.

وفي ما يلي نصّ الوثيقة الختامية الصادرة عن الاجتماع والتوصيات التي تضمّنتها:

في إطار التحضير للقمة الثقافيّة العربيّة التي دعا إلى عقدها إعلان "سرت" البند 14 (الصادر عن مؤتمر القمة العربيّة العشرين المنعقد في ليبيا في شهر مارس 2010)، وإعمالاً لما تقرر في الاجتماع التشاوري الذي دعت إليه جامعة الدول العربيّة في القاهرة في 24 من يناير كانون الثاني 2010 من أن يعهد لمؤسّسة الفكر العربي والمنظمة العربيّة للتربية والعلوم والثقافة "ألكسو" تنظيم لقاءات تحضيرية تمهيداً للقمة الثقافيّة العربيّة تحت مظلة جامعة الدول العربيّة.. عقد في بيروت في 13-14 يوليو/ تموز 2010 اللّقاء التحضيري الأوّل للقمة الثقافيّة العربيّة الذي شارك فيه ممثلون عن مؤسسات ثقافيّة رسمية، وجمعيات أهلية ثقافيّة، واتحاد الكتاب والأدباء العرب، واتّحاد الناشرين العرب، وأعضاء مجامع لغوية عربيّة، والهيئة العربيّة للمسرح، ومعاهد للترجمة، ومراكز دراسات وأبحاث عربيّة، ومؤسّسات إعلامية، ومفكرون، وكتاب وشعراء ومسرحيون عرب ينتمون إلى 18 دولة عربيّة.

والمشاركون في هذا اللّقاء إذ يعبرون عن اهتمامهم وقلقهم بما تواجهه الثقافة العربيّة من تحديات في عالم يموج بالتغيرات.

وإذ يدركون أن الثقافة بتجلياتها المعرفية والإبداعية هي محور منظومة التنمية المستدامة في المجتمع وجزء من البنية الأساسية لأي مشروع نهضوي عربي.

وإذ يؤمنون بأهمية التضامن الثقافي العربي كضرورة قومية لتعظيم القواسم الثقافيّة المشتركة للأمة بقدر ما يؤكدون في الوقت ذاته على أهمية الانفتاح على قيم التقدم الإنساني.

وإذ يعتبرون أن أي إصلاح ثقافي يحتاج بالضرورة إلى حركة عمل ثقافي دؤوب ونشط في المجالات كافة في إطار من الوعي بالتفرقة بين الفكر الثقافي والعمل الثقافي.

وإذ يثمنون دور المجتمع الأهلي في العمل الثقافي العربي كعنصر معزّز ومكمل لأدوار المؤسّسات الرسمية، ويحيون المبادرات الخاصة في النهوض بالثقافة انطلاقاً من الإيمان بالمسؤولية الاجتماعية والثقافيّة لرأس المال.

وإذ يشكرون مؤسّسة الفكر العربي التي استضافت أعمال هذا اللّقاء ولجهود ومبادرات رئيسها صاحب السموّ الملكي الأمير خالد الفيصل صاحب مبادرة الدعوة لعقد قمة ثقافيّة عربيّة.

فإنهم يوصون في ختام لقائهم بما يلي:

أولاً: على صعيد جهود إنقاذ اللّغة العربيّة:

بصفة عامة

1. وضع الخطط الكفيلة واتّخاذ القرارات اللازمة بهدف:

أ. تشخيص أوضاع اللّغة العربيّة بتعيين



المشكلات ونقاط الضعف التي تعاني منها، وتحديد أسبابها، والتعرف إلى التحديات التي تواجهها.

ب. توفير معلومات ومعطيات وإحصاءات تتيح التعرف إلى أوضاع اللغة العربيّة على صعيد كلّ بلد عربي على حدة، وعلى صعيد العالم العربي كله.

ج. تخصيص ملف للغة العربيّة في التقرير السنوي الذي تعدّه مؤسسة الفكر العربي.

د. دعوة كلّ المؤسّسات العربيّة لأن تكون مؤتمراتها كلها، بما فيها مؤتمرات الشباب، باللغة العربيّة.

في الإطارين الدستوري والقانوني

1. تفعيل المواد المتعلقة باللغة العربيّة في الدساتير، أو النظم الأساسية للحكم العربيّة، التي تنصّ على أن اللغة العربيّة الفصحى هي اللغة الرسمية للبلدان العربيّة، وذلك بإصدار الأنظمة والتشريعات التي تحمي اللغة العربيّة وتعزّز مكانتها في جميع المجالات.
2. إقرار سياسة لغويّة واضحة لدعم اللغة العربيّة، على الصعيدين الرسمي والشعبي، وبصورة خاصة في قطاعات التعليم والاقتصاد والإعلام والثقافة.
3. إنشاء مجلس أعلى للغة العربيّة، يرتبط مباشرة بالقمة العربيّة، يتولّى دراسة أوضاع اللغة العربيّة في البلدان العربيّة، ورسم السياسات والاستراتيجيات ومتابعة تنفيذها. ويكون له فروع في كلّ بلد عربي.

التعليم

1. اعتماد اللغة العربيّة لغةً للتدريس والبيئة التعليميّة والبحث العلميّ، في مختلف مراحل التعليم، مع العناية بتعليم اللغات الأخرى.
2. حثّ وزارات التربية والتعليم في البلدان العربيّة على:
   - إعداد مدرّسي اللغة العربيّة إعداداً ملائماً.
   - تطوير مناهج اللغة العربيّة.
3. تجديد طرائق تدريس اللغة العربيّة وتقويمها، واستخدام الوسائل التقنية الحديثة في ذلك.
4. تحديث كتب تدريس اللغة العربيّة، وكتب المطالعة الحرّة، على صعيدي المحتوى والإخراج.
5. إعداد اختبارات قياس كفاءة تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات في اللغة العربيّة، بناءً على مؤشرات ومعايير مشتركة.
6. إنشاء مراكز لنشر اللغة العربيّة في مختلف البلدان الأجنبية.
7. دعم برامج تعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها من اللغات.

في مجالي السوق والاقتصاد

1. حثّ وزراء العمل والمال والاقتصاد والتجارة على إبرام الاتفاقيات والعقود والمعاملات التجارية باللغة العربيّة.
2. اعتماد معرفة العربيّة الفصحى معياراً رئيساً من معايير التوظيف.
3. تطوير المحتوى العربي على الإنترنت.
4. منع نشر الإعلانات المكتوبة باللهجات العاميّة.
5. منع اللافتات التجارية المكتوبة بلغة أجنبية سواء كانت بحروف عربيّة أم أجنبية، ما عدا العلامات التجارية العالمية، وفي هذه الحالة تُكتب المحتويات باللغة العربيّة الفصحى، وبحجم أكبر من حجم الحروف الأجنبية.

في مجال الإعلام

1. حثّ وسائل الإعلام المختلفة، المقروءة والمسموعة والمرئية، على تعزيز العلاقة بين اللغة والهويّة.
2. التأكيد على توسيع نطاق استخدام اللغة العربيّة الفصحى في وسائل الإعلام

المقروءة والمسموعة والمرئيّة.

3. الحرص على أن يكون ما يقدّم باللّغة العربيّة حيّاً ومشوّقاً.
4. تشجيع إنتاج المواد والبرامج الإعلامية المعدّة باللّغة العربيّة الفصحى.
5. تشجيع إنتاج البرامج المشتركة بين البلدان العربيّة، وتسهيل تبادلها.
6. اشتراط إجادة اللّغة العربيّة الفصحى في مَن يتقدّمون لشغل وظائف التحرير والتقديم في وسائل الإعلام المختلفة.

تنظيم دورات تأهيل لرفع مستوى كفاءة العاملين في وسائل الإعلام، في اللّغة العربيّة الفصحى.

ثانياً: حماية التراث

1. تأسيس مركز عربي لصيانة التراث وحمايته بهدف رصد وحصر كلّ أشكال التراث المادي وغير المادي في الدول العربيّة.
2. إنشاء قاعدة بيانات إلكترونية باللّغة العربيّة واللّغات الرئيسة الرسمية المتداولة في المنظمات الدولية.
3. التثقيف والتوعية بأهمية المحافظة على التراث بأنواعه وأشكاله كافة، خصوصاً لطلبة المدارس والجامعات.
4. استرداد ما تمّ فقده من الكنوز العربيّة بالتنسيق مع الجهات المعنية.
5. إجراء الدراسات والبحوث الخاصة بمختلف عناصر التراث الثقافي.
6. بناء القدرات البشرية التي تستوجبها مستحقات التراث.

ثالثاً: على صعيد دعم الإبداع وحماية الملكية الفكرية

1. ضرورة تحديث القوانين التي ترعى انتشار الثقافة وحماية حقوق المبدع مالياً وفكرياً وأخلاقياً والعمل على تحقيق مواءمة التشريعات الوطنية العربيّة مع الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية الملكية الفكرية.
2. إنشاء مرجعية عليا تكون قراراتها سريعة ونافذة وموازية في تعويضاتها للجرم المرتكب.
3. مكافحة السطو المنتشر بتشكيل لجنة قانونية لصياغة قواعد تحمي المبدع أو المنتج الفكري، ولجنة لتلقّي الشكاوى على المستوى العربي يرفدها صندوق دعم لتسهيل إحالة القضايا على القضاء وتعزيز الجانب الأخلاقي معاً.
4. إنشاء هيئة تحكيم عربيّة تنظر بسرعة في النزاعات المتعلقة بانتهاكات الملكية الفكرية تعتمد إجراءات أكثر تبسيطاً وسرعة من تلك التي تتيحها الإجراءات القضائية المعمول بها في المحاكم.
5. تعميم قوانين الملكية الفكرية في مختلف الدول العربيّة.
6. مأسسة حماية الملكية الفكرية وجعلها نافذة عملية بوصفها جزءاً من العمل العربي المشترك.
7. تعزيز الحريات العامة والحقوق الأساسية، رفع مستوى التعليم والقضاء على الأمية.
8. إيجاد هيئة معنويّة ترقب وترصد باسم المبدعين والمثقفين ما يحدث، وتكون جسراً بين مَن انتُهكت حقوقه والقضاء، أي تكوين مرصد أهلي عربي موحّد لحماية المثقف يحظى بدعم الحكومات.
9. تشجيع وتسهيل انتقال وتبادل المنتج الإبداعي الفكري، بما يتطلبه ذلك من عدم إعاقة تدفّق المنتجات الفكرية، ورفع القيود الجمركية وغيرها، وتخصيص مبالغ دعم للإبداع العربي مالياً.
10. خلق سوق حية للفنون العربيّة ومهرجانات سنوية يمولها صندوق دعم، وإنشاء مركز ثقافي عربي ذي فروع دولية أسوة بالمركز الثقافي البريطاني والفرنسي والأميركي والألماني إلخ.
11. ضرورة إنشاء صندوق لحماية



الإبداع والمبدعين تكون له فروع في كلّ العواصم العربيّة مع المتابعة القانونية لردع القرصنة بكلّ أشكالها.

رابعاً: على صعيد رعاية ثقافة الطفل والشباب

ثقافة الطفل:

1. ضرورة تشكيل هيئة عربيّة مرجعية عليا خاصة بتنمية ثقافة الطفل العربي تضم ممثلين عن المجالس والهيئات المعنية بالطفولة في كلّ بلد عربي وممثلين عن الجمعيات الأهلية المعنية ومتخصّصين في ميادين أدب الأطفال والتربية وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم والفنون مهمتها صياغة معايير علمية أساسية في عملية التنمية الثقافيّة الخاصة بالطفل، وإيجاد آليات تحفيز للإبداع.
2. تأسيس مراكز بحوث علمية خاصة بالنتاج المعرفي والفنّي الموجّه للطفل على مساحة الوطن العربي مهمتها إنجاز دراسات نظرية وميدانية واستطلاعية تهدف إلى قياس وتحديد احتياجات الطفل النفسيّة والاجتماعيّة والمعرفيّة والفنّية وتقويم النتائج الموجهة للطفل، وتصدر هذه المراكز تقريراً سنوياً موحداً للتنمية الثقافيّة للطفل.
3. تبنّي قضايا التنمية الثقافيّة للطفل في جميع أبعادها في الاستراتيجيات الوطنية للتنمية.
4. إيجاد شبكة تواصل إلكترونية وورقية بين الأطفال العرب من خلال تنظيم ملتقيات وورش عمل ثقافيّة فنّية مشتركة بين الأطفال على المستوى العربي والعالمي، وإنشاء موقع ثقافي تربوي تفاعلي على شبكة الإنترنت بإشراف متخصّصين يعتمد اللّغة العربيّة الفصحى في منتوجه الثقافي والفنّي.
5. تعميق وتوسيع تجربة إنشاء برلمانات عربيّة للطفل، تمكّنه من تنمية ثقته بنفسه، والارتقاء بقدراته على التعبير والحوار، والتعامل مع الرأي الآخر، وممارسة الديمقراطية والإسهام في تقدّم مجتمعه.
6. إعادة النظر في المناهج التعليميّة، بحيث تحفز الفكر الإبداعي والنقدي والفضول المعرفي لدى الطفل.
7. تعزيز الشعور بالانتماء إلى الهوية الثقافيّة العربيّة بما لا يتناقض مع الانفتاح على الثقافات الإنسانية الأخرى.
8. دعم تأليف موسوعات ومعاجم مبسطة وممتعة، ورقية وإلكترونية، تغطّي جميع مجالات العلوم والفنون والآداب.
9. تنمية مهارات الأطفال العلمية والفنّية والإبداعية للتعامل مع تقنيات العصر.
10. نشر ثقافة العمل التطوعي بين الأطفال، من خلال تعميم برامج الخدمة الاجتماعية في المدارس كجزء من متطلّبات النجاح وتشجيع النتاج الثقافي والمبادرات المتوجهة للأطفال ذوي الحاجات الخاصة.
11. تشجيع اكتشاف مواهب الأطفال الأدبية والإبداعية ودعمها ليصبح الطفل صانعاً للثقافة وليس متلقّياً لها فحسب.
12. وضع خطة لتشجيع المطالعة لدى الأطفال باعتماد وسائل متطوّرة، وتخصيص ساعة للمطالعة والقراءة من ضمن برنامجها وتفعيل المكتبات المدرسية وتدريب القائمين عليها.
13. اعتماد خطة استراتيجية للنهوض بالمسرح المدرسي كأحد الركائز المهمّة في تنمية مهارات الطفل، من خلال إدراج المسرح كمادة علمية في المناهج الدراسية وتفعيل المسرح المدرسي وتأسيس المهرجانات المسرحية المدرسية الوطنية وصولاً إلى المهرجان العربي

للمسرح المدرسي، وذلك بالتعاون مع الهيئة العربيّة للمسرح.

14. تشجيع تخصيص صفحة للأطفال في الجرائد اليومية.
15. إقامة معرض عربي سنوي للنتاج الثقافي للأطفال، وتكريم المبدعين، وتوزيع جوائز سنوية للنتاج الأفضل لذلك العام.
16. تشجيع ترجمة كتب الأطفال واختيار الجيد من الكتب العالمية بما يتوافق مع القيم العربيّة والإنسانية.
17. توخي التوازن بين الطابع العلمي والأدبي في الكتابة للأطفال والتركيز على أهمية الخيال العلمي.

ثقافة الشباب:

1 - ضرورة قيام ورش ثقافيّة عربيّة تجمع الشباب العرب حول موضوعات محدّدة لتعزيز الشعور بالانتماء القومي وتشجيع الحوار وتبادل التجارب.

2 - تأسيس حملات "أنا اقرأ" لتشجيع الشباب على القراءة والمطالعة تنظم في وقت واحد في سائر البلدان العربيّة ويتمّ فيها تنظيم معارض متنقلة بأسعار رمزية.

3- العمل على توجيه الشباب في اتجاه تعلّم أشكال التعبير الفنّي وإنتاج الأعمال الإبداعية التي تساعد على إيجاد فرص عمل وامتصاص العنف وحلّ المشكلات الناجمة عن البطالة والضياع.

4 - تبنّي قضايا التنمية الثقافيّة للشباب في مختلف أبعادها في الاستراتيجيات الوطنية للتنمية.

5- ايجاد شبكة تواصل إلكترونيّة وورقيّة بين الشباب العرب من خلال تنظيم ملتقيات وورش عمل ثقافيّة فنّية مشتركة بين الشباب على المستوى العربي والعالمي.

6 - تعميق وتوسيع تجربة إنشاء برلمانات عربيّة للشباب، تمكّنه من تنمية ثقته بنفسه، والارتقاء بقدراته على التعبير والحوار والتعامل مع الرأي الآخر، وممارسة الديمقراطية والإسهام في تقدّم مجتمعه.

7 - تخصيص مساحات أكبر للشباب في وسائل الإعلام.

8 - إنشاء صندوق يدعم الكتّاب والباحثين والمفكرين الشباب بغية تسليط الضوء على مواهبهم وقدراتهم.

9 - التوسّع في تأسيس نوادٍ ثقافيّة فنية للشباب للارتقاء بمعارفهم وتطوير مواهبهم وتحقيق التواصل بين الفئات الشابة.

خامساً: على صعيد إعلاء القيم الإنسانية وحوار الثقافات

1. إنشاء مؤسّسة لتدريب الشباب على الحوار وجدوى القيم انطلاقاً من أن الحفاظ على القيم مسؤولية أساسية من مسؤوليات الدولة ويجب رعاية ذلك والعمل على تحقيقه.
2. العمل على وضع معجم موسوعي عربي لتحديد سلم القيم النظرية الإنسانية (العقلية) والدينية لتكون مرجعاً أساساً في برامج التعليم ولفئات المجتمع كافة.
3. تأسيس وقفيات وطنية في جميع الدول لدعم مؤسّسات المجتمع المدني، ومراكز البحوث التي تعمل على الحفاظ على القيم المجتمعية والوطنية لضمان الدعم الدائم.
4. ضرورة التعاون بين المؤسّسات الدينية والمؤسّسات المدنية بغية تعزيز القيم المدنية والدينية وإيجاد توازن بينها.
5. العمل على جعل منظومة القيم المجتمعية والوطنية جزءاً من مناهج المراحل الدراسية.
6. إنشاء معهد عربي لحوار الحضارات.
7. العمل على وضع آلية للحوار بين القيادة السياسية ومثقفي ومفكري الوطن بشكل



دوري لتحقيق تعاون مشترك لخدمة الوطن.
8. إدراج قيم احترام التعدّدية والتنوّع وحقّ الاختلاف داخل المجتمعات العربيّة في المناهج التربوية والأنشطة الإعلاميّة، انطلاقاً من اعتبارها مصدر غنى وليس مصدر أزمات.
9. أهمية فتح قنوات حوار معمّق مع الثقافات الآسيوية التي أقامت معها الثقافة العربيّة تاريخاً طويلاً من التفاعل الثقافي. وقد نجحت الدول الآسيوية في إقامة التوازن الثقافي بين الأصالة والمعاصرة. وهناك دروس مستفادة في هذا المجال.

سادساً: دعم المحتوى الرقمي العربي على شبكة الإنترنت

انطلاقاً من العلاقة الوثيقة بين المحتوى العربي الرقمي والتنمية المستدامة على المستويات كافة وإدراكاً للتغيرات النوعية المتسارعة لثقافة مجتمع المعرفة، ناقش المجتمعون قضايا المحتوى العربي الرقمي على شبكة الإنترنت وكان الاتفاق على التوصيات التالية:
1. إدراكاً لطبيعة الإنترنت القائمة على حرية تداول المعلومات والبيانات والآراء، يؤكد المجتمعون على أهمية عدم وضع أيّ قيود محلية أو دولية تؤثر على ذلك.
2. وضع سياسات عربيّة رشيدة ومتوازنة للتعامل مع الشركات العالمية في تكنولوجيا المعلومات بهدف ضمان الإسهام العربي الفعال في صناعة المحتوى الرقمي.
3. التأكيد على أهمية توحيد قوانين الملكية الفكرية الواجب تطبيقها في العالم العربي بشكل لا يعيق إثراء المحتوى العربي على الإنترنت، وسدّ الفجوة في تشريعات الإنترنت بشكل يضمن الحفاظ على الخصوصية الفرديّة، ولا يتعارض مع حرية التعبير والنشر وتبادل المعلومات.
4. الشروع في الحفاظ على الذاكرة العربيّة الرقمية عن طريق أرشفة المخزون العربي الرقمي وتوثيقه.
5. رأب الفجوة الرقمية المتفاقمة للّغة العربيّة واعتبارها اللّغة الأساس لصناعة المحتوى الرقمي العربي بأقصى استغلال لإمكانات حوسبتها التي تتيحها تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في ذلك.

سابعاً: السوق الثقافيّة العربيّة

1. العمل على مراجعة الوثائق المتصلة بالعمل الثقافي العربي المشترك كافة، وتحديثها وتفعيلها.
2. تنفيذ القرارات الخاصة بالاتفاقيات الثقافيّة العربيّة، وزيادة الموارد المخصّصة للثقافة في كلّ قطر عربي.
3. إنشاء مركز معلومات للإنتاج الثقافي العربي والصناعات والخدمات المتصلة به.
4. إنشاء صندوق للتنمية الثقافيّة يدعم الإنتاج الثقافي، ويشجّع على الاستثمار في الصناعات والخدمات الثقافيّة.
5. إنشاء مصارف عربيّة متخصّصة تعمل على دعم الاستثمار في الصناعات الثقافيّة وفق معايير الجودة.
6. تأسيس شركات عربيّة للتوزيع، برأسمال أهلي، وتوجيه الأقطار العربيّة نحو إصدار تشريعات تسهم في تعزيز الاستثمار في هذا المجال.
7. إعطاء معاملة تفضيلية لصناعة الكتاب في الوطن العربي من خلال التشريعات الضريبية والجمركية، مع اهتمام خاص بصناعة الكتاب الرقمي، والاهتمام برقمنة كتب التراث العربي ونشرها في هذا الوعاء الإلكتروني.
8. إقامة صناعة عربيّة للورق برأس مال مشترك، كجزء من حماية الأمن الثقافي العربي.

9. دعم صناعة السينما وأنواع الإنتاج الفني الأخرى، مع تشجيع الاستثمار في هذا المجال، وتقديم التسهيلات والحماية اللازمة له.
10. إنشاء مراكز تحديث وتطوير للصناعات الثقافيّة في الأقطار العربيّة، وذلك لبناء القدرات الذاتية للمؤسّسات العاملة في هذا المجال، بالتركيز على التدريب والاستشارات ونقل الخبرات.
11. تنقية التشريعات الوطنيّة، خصوصاً في مجالي الضرائب والجمارك، من كلّ ما يعوق مسيرة النتاج الثقافي.
12. العمل على تحفيز الوظيفة الثقافيّة لرأس المال الخاص، ومؤسّسات المجتمع المدني، لتوجيه جزء من استثماراتهم وجهودهم نحو المجال الثقافي.
13. دعوة ممثلين للقطاعات الفنّية المختلفة وقطاعات الإنتاج والتوزيع وأشكال الأداء الفنّي الأخرى، للمشاركة في اللّقائين المقبلين، إعداداً للقمة الثقافيّة، نظراً لدورهم ومسؤولياتهم فيها.

ثامناً: على صعيد دعم حركة الترجمة وترشيدها

1. اقتراح تأسيس "هيئة عربيّة للترجمة والنشر" مرتبطة بالمنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم تمثّل فيها كلّ الدول العربيّة، وأهم مراكز الترجمة والمؤسّسات الأكاديمية ودور النشر العربيّة، ونخبة من الخبراء المختصين، وتوكل إليها مهمة الإشراف على ترجمة أهم الأعمال الإنسانية، من العربيّة وإليها، وفق الخطوات الإجرائية المقترحة التالية:
   - تشكيل لجنة تبلور المقترح وتصوغ الركائز والأهداف والأولويات والاستراتيجيات وآليات التنفيذ، توطئة لعرض ما تخلص إليه على القمة الثقافيّة المزمع عقدها.
   - عقد ندوة تطرح فيها فكرة المشروع، يستضاف على منبرها مديرو مراكز ومؤسّسات الترجمة القطرية العامة والخاصة، وعدد من أبرز المترجمين العرب، وممثلون عن أهم دور النشر العربيّة والعالمية، بحيث تناقش فيها قضايا من قبيل: أولويات الترجمة، معايير التقييم، البنية الإدارية المقترحة للهيئة، علاقة الهيئة بمراكز ودور الترجمة القطرية، مصادر التمويل، وما إلى ذلك من مسائل تأسيسية وإجرائية.
   - تقصّي تجارب مراكز الترجمة القطرية، والإفادة منها في وضع الهيكلية والأهداف المناسبة للهيئة المقترحة.
   - الإفادة من تجارب أمم أخرى أحرزت تقدماً لافتاً في مجال الترجمة.
   - الإشراف على مؤتمرات وندوات دورية تناقش ما يسهم في تطوير حركة الترجمة من العربيّة واليها.
2. يكون من مهام الهيئة العربيّة للترجمة والنشر تحقيق مايلي:
   - نشر الوعي بأهمية الترجمة في إثراء الثقافة العربيّة.
   - إيلاء اهتمام خاص بتوطين الثقافة العلمية عبر ترجمة أعمال حديثة في العلوم الطبيعية والإنسانية.
   - إنشاء قاعدة بيانات ترصد كلّ ما ترجم من العربيّة وإليها.
   - تصنيف الأعمال المترجمة وفق الحقول المعرفية والإبداعية، وإبراز المجالات الأدنى نصيباً، والأدعى بأن تحظى بأولوية الترجمة.
   - وضع معايير جودة خاصة بالترجمة، واعتماد مؤسّسات ومراكز الترجمة القطرية وفق هذه المعايير.
   - وضع خطط زمنية للترجمة.
3. دعم الشراكة بين الهيئة ومراكز الترجمة ودور النشر، عبر الإسهام في تمويل



عمليـات الترجمـة والنشر التي تقـوم بها المؤسّسات التي تستجيب لخطط الهيئة.

4. الإسهام في تعزيز معاهد وكليات وأقسام الترجمة في أرجاء الوطن العربي.

5. مخاطبـة المؤسّسات التعليمية والأكاديمية والمراكـز البحثيـة والمراكـز الفكريـة والثقافيّـة بشـأن الأعمـال التـي توصـي بترجمتها.

6. عقـد دورات وورش عمـل تثقيفيـة وتدريبية تنمّي مهارات المترجمين العرب.

7. دعـم جمعيات الترجمـة العربيّة القائمة والحضّ على إنشاء المزيد منها.

8. الاهتمام بدراسة اللّغات القديمة بحسبان ندرة المترجمين منها.

9. الدفـاع عـن حقوق المترجمـين، وضبط لائحة أخلاقيات مهنة الترجمة وترسيخها.

10. ترسيـخ أعراف وتقاليـد خاصة بمهنة الترجمة، ووضع قواعد طباعة ضابطة، والعمل على توحيد الأساليب التيبوغرافية.

11. عقـد اتفاقات وإرساء شراكات مع دور نشر عالميـة لترجمـة سلاسل ثقافيّـة وعلمية ومعاجم وموسوعات عامة وتخصّصية.

ملحق رقم (4)

موضوعات أنشطة تناولت قضايا عربيّة[1]

لبنان

المعرفيّ والايديولوجيّ في الفكر العربي المعاصر	القدس والمسجد الأقصى المبارك
الحركات السلفية في المغرب	فلسطينيو 48 وصراع البقاء ضدّ إرادة المحتلّ
يهودية دولة إسرائيل	تكريم فنّانين فلسطينيّين
حركة الاستيطان غير شرعية وعقبة في طريق السلام	الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافيّة للفلسطينيين في لبنان: واقع ومرتجى

سورية

العلمانية في المشرق العربي	اللّغة العربيّة استمراريّة ووجود
اللّغة العربيّة ودورها في التأصيل الثقافي	الإعلام الدولي وانعكاساته على الواقع العربي
الثقافة العربيّة والتلوّث الثقافي	العرب ومواجهة التحديات المعرفيّة في القرن الحادي والعشرين
القدس في الخطاب السياسي الإسرائيلي	الشباب ودورهم في بناء المجتمع
الشرق في عيون الغرب	التراث العربي الإسلامي في مجال الفكر التربوي
المخدرات وأثرها على الشباب والمجتمع	إشكاليّة المرأة العربيّة بين الجسد والعقل
خطر انتشار العاميّة في وسائل الإعلام	تمكين اللّغة العربيّة
اللّغة العربيّة واقعاً وآفاقاً	اللّغة بين الموهبة والإبداع
تمكين اللّغة العربيّة	حوارات شبابيّة عن اللّغة العربيّة
تمكين اللّغة العربيّة	الوظيفة التربويّة للّغة العربيّة في عصر المعلومات
اللّغة العربيّة وهمومها.. إمكانيات البقاء ومسوغات الهجوم	الملتقى الثاني للتواصل الثقافي بين مشرق الأمة العربيّة ومغربها
تمكين اللّغة العربيّة	المشروع النهضوي العربي..اللّغة مرتكزاً

1 – تكرّر بعض العناوين نظراً لاختلاف التواريخ، أو المدن التي تمّ فيها موضوع النشاط، من ذلك مثلاً موضوع "تمكين اللّغة العربيّة" وما شابه.



سورية

آفاق تربويّة حول تمكين اللغة العربيّة	آثار العراق بعد سبع سنوات من الاحتلال
الواقع العربي وآفاق المستقبل	سلطة النموذج في الفكر العربي
النهضة العربيّة والأندلس	قراءة في تقرير التنمية الإنسانية لعام 2009
اللغة العربيّة بين الواقع والمأمول	الكتاب..أزمة نشر أم أزمة قراءة؟
لغتنا العربيّة على مشارف القرن الحادي والعشرين	

مصر

عالم يتشكّل من جديد.. أين دور العرب؟"	نموذج محاكاة جامعة الدول العربيّة 2010
منتدى الشباب العربي في الإسكندرية	العقل العربي ومجتمع المعرفة"(13/1/2010)
الوباء بين العلم والخرافة (4/2/2010)	الحرف التراثيّة التقليديّة تصوّرات ومفاهيم
الحكي الشعبي والمرأة: قيم ذكورية أم قيم أنثوية	تعارف الحضارات
مستقبل العمل الإسلامي المشترك (7/2/2010)	ملتقى قادة الإعلام العربي
الشباب وظاهرة العنف	مفهوم الخلاص في المسيحيّة والإسلام
الفلك بين العلم والدين	العقل العربي ومجتمع المعرفة
الثقافة العربيّة خلال عام ونصف	العنوسة..قنبلة موقوتة تهدّد مجتمعاتنا
مفهوم الخلاص بين الإسلام والمسيحيّة	الإسلام والحضارة الغربية
فلسفة التغيير	الرضا عن الذات
تجديد الخطاب الديني بين الواقع والمأمول	انتماؤنا من تاريخنا
أهمية المناخ الداعم لتمكين المرأة في المجتمع	الشبكات الاجتماعيّة والصحافة
التنشئة العلميّة من أهم أدوات النهضة بالعلوم	الانتماء إلى العروبة: الواقع والمأمول
الأندلسيّون في الشرق..من غرناطة الحمراء إلى القاهرة الزهراء	مبادرات في التعليم والعلوم والثقافة لتنمية التعاون بين أميركا والدول الإسلاميّة
كبار السنّ مفتاح السعادة	الإعجاز العلمي بين الرواية الإيمانية والدوافع العلميّة
التراث المعماري والانتماء	دور الزكاة في تحقيق التنمية

الحصاد

مصر

الشبكات الاجتماعيّة والصحافة	الشباب والزواج: أزمة زواج الشباب
مستقبل الطاقة النووية والأمن العربي	البدو في الوطن العربي عبر العصور
النشر العربي من أول وجديد	

السعوديّة

المثقف والسلطة	الرواية والسياسة
المستشرقون والشعر العربي	الأدب العربي في السنغال
طه حسين وحركة التنوير	فرنسا.. والإسلام في دراسات المفكرين الفرنسين المعاصرين
مساهمة السنغال في الحضارة العربيّة	الأزمة المالية العالمية والاقتصاديات الوطنية 2010
ازدهار الاقتصاد الإسلامي وتهافت الاقتصاد العالمي	القدس في ضمير العالم الحقّ.. التاريخ.. السلام
الإعلام السياسي في العالم العربي بين الحرية والمسؤولية	السلفية.. المفهوم ـ المراحل ـ التحوّلات

الكويت

إشكالية النصّ المسرحي	الإبداع والانتشار
القدس في السينما	الواقعة التاريخيّة بين التحقيق التاريخي والتأليف الروائي
الشباب والمسرح	الثقافة العربيّة في ظلّ وسائط الاتصال الحديثة
مبدعون فقدناهم	لماذا قمّة عربيّة للثقافة؟
تجربتي في الرواية	

تونس

حوسبة اللغة العربيّة وحوسبة الترجمة	الشباب ثقافة



الإمارات

العرب بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة	المؤتمر السابع لاتحاد الناشرين الدولي لحقوق النشر
حرية التفكير في العالم العربي	المرأة العربيّة ومتطلبات التنمية
الكثافة السكانية في العالم العربي: نعمة أم نقمة؟	جودة التعليم: كلام بلا فعل؟
هل يكره العرب بعضهم بعضاً؟	الاستثمارات العربيّة في الإعلام: تنافس أم تكامل؟
الثقافة العربيّة.. المستقبل والتحديات	أين حرية الإبداع والابتكار في العالم العربي؟
المسلمون في أوروبا بين التهميش والاندماج	الفقر والأمن القومي العربي
العرب بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة	الشباب العربي: هل هم طاقة إيجابية أم خطر على المنطقة؟
الشفافية والمساءلة في الوطن العربي	

المغرب

المسجد في المدينة: الهندسة الإسلاميّة في أوروبا	التفكير في المؤنث
الرقمنة بين المحافظة والتثمين	نحن والأزمة الاقتصادية العالمية
الترجمة كفعل ثقافي تواصلي	هل من كتابة جديدة للأجيال الجديدة؟
التحوّلات الأدبية في العصر الرقمي	الفلسفة اليوم بين الحاجة إليها وصعوبات الفعل والتأثير؟
دور المدونات والأرشيف في صيانة الذاكرة	المثقفون اليوم: وضعهم وتأثيرهم
الترجمة وسؤال الأصل	مساءلة الإسلامولوجيين الجدد
الهيئة الحقوقيّة للإسلام في أوروبا	الإسلام السياسي ومأسسة الديمقراطية
وضع اللغة العربيّة اليوم	

ملحق رقم (5)

موضوعات (الدوريات) المرتبطة بقضايا عالميّة

اقتصاد وتنمية: "اقتصاد القرن الحادي والعشرين/ آفاق اقتصادية – اجتماعية لعالم متغير" (المستقبل العربي، العدد 371 كانون الثاني/ يناير 2010، "التنوّع الحيوي والتنمية المستدامة والغذاء (عالمياً وعربياً)" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/ مارس 2010)، "تكنولوجيا النانو.. وآثارها الاقتصادية والاجتماعية على المجتمع العالمي" (العربي، تموز/ يوليو 2010، العدد 620)، "الزلازل لا تقتل سوى الفقراء" (العربي، أيار/ مايو 2010، العدد618)، "توظيف رأس المال الاجتماعي.." (العربي، شباط/ فبراير 2010، العدد 615)، "قمة كوبنهاجن.. صفقة اللّحظة الأخيرة لم تتضمّن أيّ تعهدات ملزمة"(العربي، آذار/ مارس 2010، العدد 616)، "الرياضة.. بين التنمية والتجارة" (العربي، نيسان/ أبريل 2010، العدد 617)، "كوبنهاجن – ميونيخ.. القرن الحادي والعشرين" (العربي، حزيران/ يونيو 2010، العدد 619)، "التنوّع الحيوي عند نقطة اللاعودة" (العربي، آب/أغسطس 2010، العدد621)، "الأزمة المالية بمنطق اقتصادي" (المستقبل العربي، العدد 374 نيسان/ أبريل 2010).

العلاقات الدوليّة وسياسات الولايات المتّحدة: "أوروبا من أجل المتوسط: من مؤتمر برشلونة إلى قمة باريس (1995 – 2008)" (المستقبل العربي، العدد 372 شباط/ فبراير 2010)، "تكيّف المنظور الواقعي للعلاقات الدولية مع التحوّلات الدولية لما بعد الحرب الباردة"(المستقبل العربي، العدد 376 حزيران/ يونيو 2010)، "الصراع على آسيا الوسطى..قديم يتجدّد" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان–مارس/ أبريل 2010، العدد 4)، تحوّلات في الحركة الصهيونيّة حول العالم" (آفاق المستقبل، تموز/ آب– يوليو/أغسطس 2010، العدد 6)، "سياسة الولايات المتّحدة تجاه الشرق الأوسط في حقبة أوباما: هل هي نقطة تحول؟" (المستقبل العربي، العدد 373آذار/ مارس 2010)، "أميركا، إلى المافيا... سيري!" (الآداب، العدد 1–2–3/ 2010)، "أميركا بين عهدين" (الهلال، آب / أغسطس 2010، العدد 118)، تهافت الحضارة الغربيّة" (الهلال، كانون الأول / ديسمبر 2010، العدد 119)، "النسر وغصن الزيتون والحلم: تغيّر تصورات العالم لأميركا" (الثقافة الجديدة، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 242)، "في العلة الثقافيّة لنشوء الإمبراطورية الأميركية" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "تغطيات إعلاميّة أميركية تؤجج الكراهية" (آفاق المستقبل، تشرين الثاني/ كانون الأول– نوفمبر/ ديسمبر 2010، العدد 8)، "إشكالية "هل تعود الحروب الصليبيّة مجدّداً؟" (تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 119)."

المستقبل العالمي في ضوء العولمة:

"اللّيبرالية وحدود العدالة (المستقبل العربي، العدد 374 نيسان/ أبريل 2010)، "تحوّلات الأمم والمستقبل العالمي" (الهلال، نيسان/أبريل 2010، العدد 118)، "استشراف آفاق المستقبل" (المعرفة، نيسان/أبريل 2010، العدد 559)، "هل انتهى عصر الخيال العلمي؟"(العربي، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد 623)، "عصر التطلعات" (العربي، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد 622)، "نوعية الحياة وتحدّيات المستقبل")العربي، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 626)، "كيف تؤثر العولمة في الهوية والقطبيّة؟"



(آفاق المستقبل، أيلـول/ تشرين الأول– سبتمبر/ أكتوبـر 2010، العدد 7)، "العولمـة عديمة القطبيّة والإنترنـت عديمـة المسؤوليـة" (آفـاق المستقبل، أيلـول/ تشريـن الأول– سبتمـبر/ أكتوبر 2010، العـدد 7)، "تحـوّلات المنظمـات الدوليـة وموتها" (آفـاق المستقبل، تشرين الثاني/ كانـون الأول – نوفمبر/ ديسمـبر2010، العدد8)، "الأدب المقارن والعولمـة" (آفـاق الثقافـة والـتراث، آذار/ مارس 2010، العـدد 69)، "العولمـة وأزماتـه" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 556)، "العلاقـة بـين الدبلوماسيّـة والإعلام..تنافس أم تكامـل؟!" (الهـلال، تشريـن الأول/ أكتوبـر 2010، العـدد 119)، "أطروحة حوار الحضارات والانفتاح على ذاتيات الآخر" (المعرفة، كانون الثـاني/ ينايـر 2010، العـدد 556)، "الهويـات الأصولية في زمـن العولمة"(المعرفـة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "المعارض الدولية" (القافلـة، تشريـن الثـاني/ كانـون الأول– نوفمـبر/ ديسمـبر 2010، العـدد 6 المجلد 59)، "ثقافـة العنـف..." (العربـي، كانـون الثـاني/ ينايـر2010، العدد 614)، "متاعب الـدواء.. آفة عالميـة تنتظر العـلاج" (العربـي، آذار/ مارس 2010، العدد 616)، "كأس شقراء لقارة سمراء" (العربي، حزيـران/ يونيـو 2010، العدد 619)، "غابـات الكوكب تنحسر.. وتنوّعها الحيوي في خطـر")العربي، كانـون الأول/ ديسمبر 2010، العـدد 626)، "جائزة الأوسـكار.. تقدير فنّي في ثـوب سياسـي" (دبـيّ الثقافيّـة، تمـوز/ يوليو 2010، العـدد 62)، "العـالم يعشـق كـرة القدم" (دبـيّ الثقافيّة، تموز/يوليـو 2010، العدد 62)، "كوبنهاغـن.. الجـدل حـول التغـيّر المناخـي" (آفاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط– يناير/ فبراير 2010، العدد 3).

مشكلات اجتماعيّـة وإشكاليات ثقافيّة في ضوء العولمة : "إشكاليـة التعدّدية الثقافيّة في الفكر السـياسـي المعاصر: جدلية الاندماج والتنـوّع" (المستقبـل العربـي، العـــدد 378 آب/ أغسطس 2010)، "في إشكاليـات مجتمـع المعرفة" (المستقبـل العربي، العدد 381 تشرين الثـاني/ نوفمبر2010)، "العولمـة والديمقراطية والإرهــاب.." (وجهات نظر، آذار/ مـارس2010، العـدد 134)، "عولمـة الفسـاد!" (وجهـات نظر، تشريـن الأول/ أكتوبـر2010، العـدد 141)، "يا عزيـزي كلنا..." "الرقص مـع الفساد!!" (وجهات نظـر، تشرين الأول/أكتوبـر2010، العدد 141)،

ملحق رقم (6)

موضوعات(دوريات) مرتبطة بقضايا الشرق الأوسط الكبير

تركيـا : ملف بعنـوان: "الحـوار العربي – التركـي" (المستقبل العربي، العدد 382، كانون الأول/ ديسمـبر 2010) ويتضمّـن البحـوث التالية: "الخيارات الاستراتيجية للوطن العربي، وموقع تركيا منهـا"، "الخيارات الاستراتيجية لتركيـا، إقليمياً ودوليـاً، وموقع الوطن العربي منها"، "وجهة نظر عربيّة في التعاون والتنسيق العربي – التركي"، "وجهة نظر عربيّة في واقع وآفاق العلاقات الاقتصادية العربيّة–التركية"، "الثابت والمتحوّل في الشرق الأوسط" (كلمن، العـدد 1، خريـف 2010)، "الشرق الأوسط في دوامـة سـوق الفهم" (كلمـن، العـدد 1، خريف 2010)، "التعاون العربي – التركي... إلى أين؟" (المستقبـل العربي، العـدد 371 كانون الثاني/ ينايـر 2010)، ملـف خاص بتركيـا (الآداب، العـدد 11–12/ 2010) تضمّـن الموضوعـات

الحصـاد

التالية: "الحركة النسوية في تركيا بعد 1980"، "في بعض الشؤون السياسيّة التركيّة الراهنة: حوار مع إتيين محجوبيان"، "الجيش حزباً سياسياً"، "الخوف من مواجهة التاريخ: خطوات أساسيّة على طريق المصالحة التركيّة – الأرمنيّة"، "عن الحقد المتنامي في تركيا ضدّ الأكراد"، "حزب العدالة والتنمية وبحث تركيا عن نفوذ إقليميّ"، "تركيا عثمانية جديدة؟" (وجهات نظر، نيسان/ أبريل 2010، العدد 135)، "تاريخ العرب والأتراك" (المعرفة، آذار/مارس 2010، العدد558)، "العلاقات العربيّة التركية" (المعرفة، نيسان/أبريل 2010، العدد 559)، "استانبول عاصمة الثقافة الأوروبية" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "الوحدة الحضارية بين بلاد الشام وتركيا" (المعرفة، أيلول/ سبتمبر2010، العدد 564)، "المشكلة الكرديّة.. معيار تصالح تركيا مع نفسها" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان– مارس/ أبريل2010، العدد4)، "مواقف العلمانيّين الإسلاميّين الأتراك حيال العرب" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان– مارس/ أبريل2010، العدد4)، "تركيا تخوض معارك القوّة الناعمة" (آفاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط– يناير/ فبراير2010، العدد 3)، "العرب والانفتاح التركي.. مواقف لا موقف" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان– مارس/ أبريل2010، العدد4).

إسرائيل: "التصدّعات الاجتماعية وتأثيرها في النظام الحزبي الإسرائيلي" (المستقبل العربي، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد380)، "أصل المخاوف.. لماذا تخشى إسرائيل إيران النووية إلى هذه الدرجة؟" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 132)، "هل تجرؤ.. ألا تكون إسرائيلياً!!" (وجهات نظر، آذار/ مارس2010، العدد 134)، "إسرائيل المصنعة!" (الهلال، تشرين الثاني/نوفمبر 2010، العدد 119)، "الكيان اليهودي عنصري في الدين والسياسة" (المعرفة، شباط / فبراير 2010، العدد 557)، "التكنولوجيا الحديثة ودورها في هيكلة الاقتصاد الإسرائيلي" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "الفلسطينيّون في إسرائيل.. سياسة الأقلية الأصلية في الدولة الإثنية" (العربي، حزيران/ يونيو 2010، العدد 619)، "الدين في إسرائيل" (آفاق المستقبل، تموز/آب– يوليو/ أغسطس 2010، العدد6).

اليابان: "أصول التحديث في اليابان، 1568–1868" (المستقبل العربي، العدد 380 تشرين الأول/ أكتوبر2010)، "المنتدى المصري الياباني.. نموذج أمثل لحوار الحضارات" (الهلال، كانون الثاني/يناير 2010، العدد 118)، "مفتي الديار المصرية في اليابان" (الهلال، تموز/ يوليو2010، العدد 118)، "الحملة الفرنسية على مصر.. رؤى يابانيّة" (الهلال، أيلول/سبتمبر 2010، العدد 119).

الصين: "هل تحكم الصين العالم؟!!" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 132)، "المنتدى العربي الصيني" (المعرفة، أيلول/ سبتمبر2010، العدد564)، "مواجهة متخيلة بين الصين والهند" (آفاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط– يناير/ فبراير 2010، العدد3).

غيره: "القنوات الفضائيّة الدينية في الشرق الأوسط" (آفاق المستقبل، أيلول/ تشرين الأول– سبتمبر/أكتوبر2010، العدد 7)، "كيف السبيل إلى الخروج من أفغانستان" (المستقبل العربي، العدد 372 شباط/فبراير2010)، "الاستشراق الأمريكي..قصة العلاقات المضطربة بين أمريكا والشرق الأوسط منذ عام 1945" (وجهات نظر، حزيران/ يونيو2010، العدد137).



ملحق رقم (7)

موضوعات (دوريات) تتعلق بمجالات ثقافيّة واجتماعيّة متنوّعة

في التقنيـة ومجتمـع المعلومات: "عصـر اللّيـزر" (الهـلال، كانـون الثاني/يناير2010، العدد118)، "ثـورة الآيباد" (وجهات نظر، آب/أغسطس2010، العدد 139)، "شهود على الرعب فـي عـالم «فيسبـوك»" (وجهـات نظـر، أيـار/مايـو2010، العـدد136)، "معركـة الصـورة" (وجهـات نظـر، كانـون الثـاني/ ينايـر2010، العـدد 132)، "الإنترنـت وعولمـة الخرافـة" (الهـلال، كانـون الثاني/يناير 2010، العـدد 118)، "الحاسوب والإبداعات الفكرية والأدبية" (المعرفـة، شبـاط/ فبرايـر2010، العـدد557)، "سحر العلـم" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العـدد 557)، "التقنيـات الذكيّـة" (المعرفـة، كانـون الأول/ ديسمـبر2010، العـدد 566)، "مرحلة الفوضى التكنولوجيّة" (القافلة، كانون الثاني/ شبـاط- ينايرٍ/ فبرايـر2010، العدد 1 المجلـد 59)، "أثـر التكنولوجيا علـى أداء المخ" (القافلـة، آذار/ نيسان-مارس/ أبريل 2010، العـدد 2 المجلـد 59)، "التكنولوجيـا الحيويـة" (القافلـة، أيلـول/ تشريـن الأول- سبتمـبر/ أكتوبـر2010 العدد 5 المجلـد 59)، "الإدارة عن بعد" (القافلـة، أيلول/تشرين الأول- سبتمبر/ أكتوبـر 2010 العـدد 5 المجلـد 59)، "مستقبـل التلفزيـون" (القافلـة، تشريـن الثـاني/ كانون الأول- نوفمبر/ديسمـبر 2010، العدد 6 المجلد 59)، "النانوسمفونيـة القـرن لقهـر المرض والسرطـان" (العربـي، شبـاط/ فبرايـر2010، العدد615)، "الوسائط الجديدة في نقل الثقافة.. " (العربي، آذار/ مـارس 2010، العدد 616)، "من المدونـات إلى الفيس بوك «هـايـد بـارك» عربي علـى الإنترنـت" (العربـي، آذار/ مـارس 2010، العدد 616)، "الفضـاء على شاشات الكمبيوتر" (العربي، أيار/ مايو2010، العدد 618)، "الإبداع وسياسـة الرقمنة" (العربـي، أيار/مايو2010، العدد 618)، "اللّغة حياة .. بين اللّغو والمبالغة" (العربي، أيار/ مايـو 2010، العدد618)، "الفجوات السوداء في فضاء الإنترنت!" (العربي، حزيران/ يونيـو 2010، العـدد619)، "الإعلام الإلكتروني يربـك المطبـوع" (آفـاق المستقبـل، كانـون الثاني/شباط- ينايرٍ/فبرايـر2010، العدد 3)، "مواقـع إنترنتيّـة سبّاقـة إلى الخبر قبل الدول والمؤسّسـات" (آفاق المستقبـل، آذار/نيسان- مـارس/أبريـل 2010، العـدد4)، "الإنترنت بين الهويّـة الكونيّـة والهويـات الفرعيّـة" (آفـاق المستقبل، أيـار/ حزيران-مايو/ يونيو2010، العـدد5)، "عـودة الدولـة إلى الإنترنـت" (آفاق المستقبـل، أيار/ حزيران- مايو/ يونيو2010، العدد5).

في التعليـم: "التعلّـم مـدى الحيـاة" (المعرفـة، كانـون الثاني/ ينايـر 2010، العدد 556)، "التربيـة في معـترك الحداثة" (المعرفة، كانـون الثـاني/ ينايـر2010، العـدد 556)، "التعليم العالي بين التنوّع والهوية" (وجهات نظـر، أيار/مايـو 2010، العـدد136)، "رسـالة من الجامعة" (الثقافة الجديدة، تشرين الأول/ أكتوبـر 2010، العـدد 241)، "الـدور الإنسـاني للمدرسة في النظام الرأسمالي الجديد" (المعرفة، أيار/مايو2010، العدد 560)، "ذاكرة المتعلّم.. وكيـف نقويها" (المعرفـة، تموز/يوليو 2010، العـدد562)، "الجامعـات الإلكترونية ومفهوم التعليـم عـن بعـد" (المعرفـة، تشريـن الأول/ أكتوبـر2010، العدد565)، "مسـار التعليم بين الحاضر والمستقبـل" (المعرفة، تشرين الأول/

الحصـاد

أكتوبر2010، العدد565)، "الأمن التربوي للطفل في العالم الرقمي" (المعرفة، كانون الأول/ ديسمبر2010، العدد 566)، "التعليم العالي.. حقّ يصطدم بالحاجة" (القافلة، تموز/آب - يوليو/أغسطس2010، العدد4 المجلد 59).

في النشر والصحافة: "نهاية الناشر... الذي نعرف!" (وجهات نظر، أيار/ مايو 2010، العدد136)، "الإنترنت ومجتمع الاستعراض" (الهلال، تموز / يوليو2010، العدد118)، "الإنترنت وتأثيرها على تطوّر المجتمعات" (المعرفة، حزيران/ يونيو2010، العدد 561)، "الدين والفضائيّات" (الهلال، كانون الأول/ ديسمبر2010، العدد119)، "الإنترنت.. علم العلوم في عصر مجتمع المعلومات" (المعرفة، تموز/ يوليو2010، العدد 562)، "الإعلام في عصر التقنيات والمجتمع المعلوماتي" (المعرفة، آب/أغسطس 2010، العدد563)، "الكتب الرقمية والكتب المطبوعة" (المعرفة، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 566)، "بين الورقي والرقمي" (القافلة، تموز/آب- يوليو/أغسطس2010، العدد 4 المجلد 59)، "صنّاع النشر يتبادلون الاتهامات" (آفاق المستقبل، أيار/حزيران- مايو/ يونيو2010، العدد5)، "أسباب انهيار المؤسّسات الصحافيّة العربيّة" (آفاق المستقبل، تموز/آب-يوليو/ أغسطس 2010، العدد 6).

في العلم ومجتمع المعرفة: "اطلبوا العلم.. كلام في السياسة!" (وجهات نظر، كانون الثاني/يناير 2010)، "لكي تظلّ الدولة "العظمى".. عظمى... ماذا يمكن للعلم أن يفعله؟" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير2010، العدد132)، "تخصّصات مختلفة.. ومعارف مختلفة.. وتحديات مختلفة" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 132)، "عصر العلم.." (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 132)، "مجتمع المعرفة، كيف يمكن أن يصبح واقعاً؟" (المعرفة، آذار/ مارس2010، العدد 558)، "رؤية مضلّلة للتقدّم العلمي" (المعرفة، أيار/ مايو 2010، العدد 560)، "فلسفة الذكاء الصناعي" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "البحوث العلمية عماد التطوّر التقني والتنمية" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "القراءة الرقمية" (القافلة، أيلول/تشرين الأول- سبتمبر/ أكتوبر2010 العدد5 المجلد 59).

في الترجمة: "قضايا الترجمة من واقع تجربتي" (الهلال، أيلول/سبتمبر 2010، العدد 119)، "مقاربات في الترجمة" (المعرفة، شباط/ فبراير2010، العدد557)، "العولمة والجغرافيا الجديدة للترجمة (المعرفة، نيسان/أبريل2010، العدد 559)، "العولمة ونماذج جديدة للترجمة" (المعرفة، حزيران/يونيو 2010، العدد 561)، "المترجمون واستيراد القيم الثقافيّة" (المعرفة، كانون الأول/ ديسمبر2010، العدد 566)، "الترجمة.. قضيّة على نار..حامية؟" (القافلة، آذار/ نيسان- مارس/ أبريل 2010، العدد 2 المجلد 59)، "قضية الترجمة.. إشارات لا بدّ منها" (القافلة، أيار/ حزيران-مايو/ يونيو2010، العدد 3 المجلد 59)، "ترجمة العلوم الاجتماعية في العالم العربي" (حقول، شباط/ فبراير2010، العدد 9)، "الترجمة وسؤال الهوية الثقافيّة" (العربي، تموز/ يوليو2010، العدد620).

في التنمية الثقافيّة: "في مفهوم الثقافة السياسية ووظائفها" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "رأي.. ربما تنجح الثقافة فيما أفسدته السياسة.. بداية جديدة" (وجهات نظر، آذار/ مارس 2010، العدد 134)، "المرأة والقرار الثقافي" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "الصناعات الثقافيّة في الوطن العربي" (المعرفة، تشرين الثاني/ نوفمبر2010، العدد566)، "الثقافة



الرقمية.. فقر فادح في المكتبة العربيّة وتنوّع في نظيرتها الأجنبية" (العربي، نيسان/أبريل2010، العدد617)، "النقل من علوم ومعارف الآخرين" (العربي، أيار/مايو 2010، العدد 618)، "صناعة المحتوى الثقافي العربي أهميتها وتحدياتها" (العربي، كانون الأول/ديسمبر2010، العدد 626)، "المهرجانات الثقافيّة" (البيان، شباط/ فبراير2010، العدد475)، "الثقافة بين الإدارة والتكريم" (البيان، حزيران/ يونيو2010، العدد 479).

في اللغة: لا هويّة لأمة بلا لغة" (الثقافة الجديدة، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 241)، "حديث عن لغة الضاد" (الهلال، نيسان/أبريل2010، العدد 118)، اللّغة العربيّة والتحديات التي تواجهها" (المعرفة، آذار/مارس2010، العدد 558)، "اللّغة العربيّة: الواقع وآفاق المستقبل" (المعرفة، آب/ أغسطس 2010، العدد563)، "اللّغة حياة.. قد يراد التجميل فيكون التشويه" (العربي، تموز/ يوليو 2010، العدد 620)، "رؤية مستقبلية لغوية للمحتوى الثقافي العربي" (العربي، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد623)، "حياة اللّغة وموتها مقاربة أنتروبولوجية" (البيان، شباط/ فبراير2010، العدد475).

في البيئة: "ظاهرة الاحتباس الحراري" (المعرفة، نيسان/أبريل2010)، "الاحتباس الحراري.. بين الحلول الكبيرة" (القافلة، كانون الثاني/ شباط- يناير/ فبراير2010، العدد1 المجلد 59)، "هل الحياة تدمّر نفسها؟" (العربي، آذار/ مارس 2010، العدد 616)، "البيئة العربيّة تستغيث.. فهل من مجيب؟" (العربي، تموز/ يوليو 2010، العدد 620).

في أزمة القراءة: "أزمة أفكار.. أم مشكلة قراء" (وجهات نظر، آذار/ مارس 2010، العدد 134)، "العزوف عن القراءة" (المعرفة، تموز/ يوليو 2010، العدد562).

الشباب: "الجيل القادم واختياراته المستقبليّة" (تشرين الثاني/ نوفمبر2010، العدد119)، "ثقافة الشباب" (دبي الثقافيّة، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 56).

غيره: "القضاء على الجوع"، (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 132)، "السحابة والزحام والسياسة العامة" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 132)، "كل الحركة تعتمد عليه.. تعالوا نودع عصر النفط" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 132)، "للجوع... معنى آخر!" (وجهات نظر، شباط/ فبراير2010، العدد 133)، "الثورة المخملية!!! هل هناك تغيير بلا عنف؟" (وجهات نظر، نيسان/أبريل، 2010 العدد 135)، "انتهت الحرب الباردة.. فهل حرب المياه قادمة؟"(وجهات نظر، تموز/ يوليو 2010، العدد138)، "الدراما الدينيّة بين السنة والشيعة" (الهلال، تشرين الثاني/ نوفمبر2010، العدد 119).

"حميمية العلاقات الاجتماعية" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "اتخاذ القرار جوهر العمل الإداري" المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "التكنولوجيا في التراث العربي" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "الصحافة علم وفن.. ولكن" (المعرفة، آذار/ مارس 2010، العدد 558)، "مخاوف الإنسان اللامنطقية" (المعرفة، آذار/ مارس 2010، العدد 558)، "قتل المبدعين، مادياً أو معنوياً" (المعرفة، آذار/ مارس 2010، العدد 558)، "تأسيس علم العمران" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "الإنسان ومسؤولية اللّسان" (المعرفة، أيار/مايو2010، العدد 560)، "العبودة والعمل" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "الوقاحة الفكرية" (المعرفة، أيار/ مايو2010، العدد 560)، "الصحة النفسية في

الحصاد

القـرن الحـادي والعشريـن" (المعرفـة، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد565).
"ثقافتنا آسيوياً..صفحة بيضاء" (القافلة، آذار/ نيسـان– مـارس/ أبريـل 2010، العدد2 المجلـد 59)، "التعصّـب الرياضـي" (القافلـة، أيـار/ حزيران–مايـو/ يونيـو2010، العـدد3 المجلد 59)، "الإعلانات في الشوارع" (القافلة، أيلول/ تشريـن الأول– سبتمبر/ أكتوبر2010 العـدد5 المجلـد 59)، "أفـلام تلفزيونيـة بميزانيـات محـدودة!" (العربـي، آذار/ مارس 2010، العدد616).

ملحق رقم (8)

موضوعات (دوريّات) فلسفيّة وفكريّة نظريّة عامة[1]

الثقافـة: "إشكـالات قضـايـا ثقافتـنـا المعاصرة" (المعرفـة، نيسان/ أبريـل 2010، العدد 559)، "الثقافة والتطوّر الإنساني" (المعرفة، حزيران/ يونيـو2010، العـدد561)، "أيـن الجانـب الإنسـاني في الثقافـة الكونيـة المعاصـرة؟" (المعرفـة، تموز/ يوليو2010، العدد 562)، "الثقافة العربيّة المعاصرة وسـؤال الهوية" (المعرفة، تمـوز/ يوليو2010، العدد 562)، "مواجهـات القيـم في نهايـة عولمـة الحداثـة الغربيـة" (المعرفـة، تشريـن الأول/ أكتوبـر2010، العـدد 565)، "الثقافـة العربيّـة بعيـون عربيّـة" (المعرفة، تشريـن الأول/ أكتوبر2010، العدد 565)، "مفاهيم الثقافة والنظام الاجتماعي" (العرب والفكر العالمـي، صيـف 2010، العددان التاسـع والعشرون والثلاثـون)، "هـل غاب مبحـث الإنسـان في الثقافة العربيّة الكلاسيكيّة؟" (الهـلال، شباط/ فبراير2010، العدد 118)، "ماذا تريد مصر من المثقفين؟" (الهلال، آذار/ مارس2010، العدد 118)، "والرياضة أيضاً من مجالات دبلوماسيّة الثقافة" (الهلال، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 118).

المعرفـة/ الفكـر/ العقلانيّـة/ العلـم: "معنى التفكير" (المعرفـة، كانون الثاني/ يناير 2010، العـدد 556)، "التاريخ ونظريات المعرفة" (المعرفة، شباط/فبرايـر2010)، "الفكر والمعرفة العالمية" (المعرفة، كانون الأول/ ديسمبر2010، العـدد 566)، "كيـف يفكـر العـرب؟.. العقلانيـة النقديـة في الفكـر العربـي المعاصـر" (وجهـات نظـر، كانـون الثاني/ينايـر2010، العـدد 132)، "العقـل والآلـة.... سؤال الـذكاء الأبدي" (وجهات نظـر، أيـار/ مايـو2010، العـدد 136)، "تاريـخ تغيّر فكـرة الإنسان عن الكون" (الهـلال، أيلول/ سبتمـبر 2010، العـدد 119) ، "المفهـوم الفكـري لـلإدارة المعاصـرة" (المعرفـة، كانـون الثاني/ ينايـر 2010، العـدد 556)، "الفكـر الاقتصـادي العربـي مـن التبعيـة إلى الاستقـلال" (العربـي، تشريـن الأول/ أكتوبـر2010، العـدد623)، "هل انتهى العلـم؟" (الهلال، آذار/ مارس2010، العدد 118)، "العلم والوحدة المعرفيّة" (الهلال، أيلول/ سبتمـبر 2010، العدد 119)، "محنة العقل في أفق العلـم" (الفكـر العربـي المعاصر، خريـف 2010 السنة الثلاثون العدد 152 – 153).

المجتمـع/ الاجتمـاع: "الحاجـة الملحّـة إلى عقـد اجتماعـي جديـد" (المعرفـة، تمـوز/

1 – على الرغم من عدم شمول هذا التصنيف القضايا الفلسفية البحتة، إلا أنه شمل الموضوعات الفلسفية التي تتركز حول قضايا نظرية تهمّ الفكر العربي مثل الديمقراطية، والحرية، والسلطة وما شابه.



يوليـو2010، العـدد 562)، "في إبستمولوجيـا الاجتمـاع: نمـاذج السلطـة" (العـرب والفكـر العالمي، صيف 2010، العددان التاسع والعشرون والثلاثـون)، "اللغة والمجتمـع" (حقول، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10).

الحداثـة : "أفق فلسفي جديد يتجاوز ما بعد الحداثـة" (آفاق المستقبـل، أيلول/ تشرين الأول- سبتمـبر/ أكتوبـر2010)، "تجليـات وتداعيات الحداثة ومابعدها" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 556)، "الديمقراطية والفلسفة" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151).

الديـن: "أنسنـة التعليـم الدينـي" (آفـاق المستقبل، أيار/ حزيـران- مايو/ يونيو2010، العـدد5)، "الأسلـوب والنظـم القـرآني بـين الأصالة والحداثة" (آفـاق الثقافة والتراث، آذار/ مارس2010، العدد 69)، "التأثير الإسلامي على الفكر الديني اليهودي.." (العربي، كانون الثاني/ ينايـر2010، العدد 614)، "عن إشكاليات تجديد الخطـاب الدينـي" (الهـلال، أيار/مايـو2010، العـدد 118)، "الليبراليـة والتطـرّف الدينـي" (الهـلال، تمـوز/ يوليـو2010، العـدد 118)، "التنوير والدين: وهـم الأعداء" (الهلال، تموز/ يوليـو2010، العـدد 118)، "فكـرة المشـترك في الشرائـع المختلفـة" (آب/ أغسطس2010، العدد 118)، "العلـم والديـن صـراع أم حـوار؟" (آب/ أغسطس 2010، العدد 118).

الإبـداع: "هـل الجنـون يغنـي الإبـداع؟" (العربي، أيار/مايو2010، العدد618)، "هل يكفي الإبداع الثقافي للعيش الكريم؟" (القافلة، كانون الثـاني/ شبـاط- ينايـر/ فبرايـر2010، العـدد1 المجلد 59)، "التصوّف والإبداع" (الحياة الثقافيّة، شباط/فبرايـر2010، العـدد210)، "المبـدع بـين الأخـلاق والمسؤولية" (المعرفـة، حزيران/ يونيو 2010، العدد 561).

الأنا والآخر: "أسئلة عن الإسلام والغرب" (وجهـات نظـر، أيار/مايو 2010، العـدد 136)، "مسلمون ومسيحيّون ويهود.. كيفية التعايش" (وجهـات نظـر، شبـاط/ فبرايـر2010، العـدد 133)، "مـاهـو الغـرب" (وجهـات نظـر، كانون الأول/ ديسمـبر 2010، العـدد 143)، "هل حقّق الحوار بين الثقافـات أهدافه"؟ (الهلال، شباط/ فبراير2010، العدد118)، "بـين تسامح الإسلام ورحمتـه ووحشيـة المشهـد المعاصر"(الهـلال، آب/أغسطس2010، العـدد 118)، "الكراهيـة المفرطـة" (الهـلال، تشريـن الأول/ أكتوبـر 2010، العـدد 119)، "التنوّع وهؤلاء الآخرون" (الهـلال، تشريـن الثـاني/ نوفمـبر2010، العدد 119)، "السنـة الدوليـة للتقارب بـين الثقافات" (المعرفـة، كانـون الثـاني / ينايـر 2010، العدد 556)، "رؤيـة جديـدة لمستقبـل الحـوار بـين الحضـارات" (المعرفة، حزيـران/ يونيو 2010، العـدد 561)، "آليـات وتقنيـات واستراتيجيـات الحـوار الإعلامـي مع الغـرب" المعرفـة، تموز/ يوليو2010، العدد562)، "جسور بين الثقافات" (المعرفـة، تمـوز/ يوليـو2010، العـدد562)، "بعض أوجه التلاقي بين المسيحيّة والإسلام" (المعرفـة، تشريـن الثـاني/ نوفمـبر2010، العدد566)، "الآخر ليس واحداً" (دبيّ الثقافيّة، حزيـران/ يونيـو2010، العـدد61)، "عقليّـة الجاليـات المسلمة في الغرب" (آفـاق المستقبل، تمـوز/ آب-يوليـو/ أغسطس2010، العـدد 6)، "حراك يهـود أوروبا" (آفـاق المستقبل، تموز/ آب- يوليو/أغسطس 2010، العدد 6)، "مواطنو أميركا اللاتينيّة العرب" (آفاق المستقبل، تشرين الثـاني/ كانون الأول-نوفمـبر/ ديسمبر2010، العدد8)، "ثقافةالحوار" (البيان، كانون الثاني/ ينايـر2010، العـدد474)، " البحـث عـن هوية" (العربـي، حزيران/ يونيـو 2010، العـدد619)، "الجـذور العميقـة لأوروبـة" (المعرفـة، آذار/ مـارس 2010 ، العدد 558).

الرقـابـة : "الرقابـــة والأدب" (حقـول،

الحصاد

تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10)، "الرقابة من اللغة إلى المجتمع" (حقول، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10)، "مسارات الرقابة" (حقول، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10)، "الرقابة العربيّة المتخلفة" (حقول، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10)، "الرقابة ونضج الكتابة" (حقول، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10)، "الرقابة والسلطة والمجتمع" (حقول، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 10).

الحريـــة : "رُهاب الحرية عبر حرية الرُهاب" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 556)، "في نقد التصوير الليبرالي للحرية" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151).

العلمانيّة / العلمنة : "مشكلة علمنة المفهوم في الاقتصاد- السياسي" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151).

الاستشراق: "الاستشراق الألماني" (المعرفة، حزيران/ يونيو 2010، العدد 561)، "الاستشراق الألماني" (المعرفة، آذار/ مارس 2010، العدد 558).

الإنسانيّة : "الإنسانية البازغة" (العربي، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 624)

التقدّم: "حول مفهوم التقدّم ودلالاته" (نيسان/ أبريل 2010، العدد 617)، "الوعي الاجتماعي والتقدّم" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 556).

المرأة: "دور المرأة في الحياة الروحيّة وفي إدارة الشأن السياسي من خلال التراث المستنير (الحياة الثقافيّة، شباط/ فبراير 2010، العدد 210).

الكولونيالية : "الكتابة الكولونيالية: الجدوى والحدود" (المناهل، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 87).

غيره : "التوظيف التراثي.. ما يوظّف وما لا يوظّف" (الهلال، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد 119).

ملحق رقم (9)

محاور الموضوعات (دوريات) الخاصة بالوطن العربي

9.1 موضوعات تتناول التراث والتاريخ العربي والإسلامي

عودات نقديّة إلى التراث: "في القراءات "اللاتاريخية" في المدينة العربيّة الإسلامية" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/ مارس 2010)، "الأيديولوجي والمعرفي في تحقيقات التراث العربي وقراءاته" (المستقبل العربي، العدد 381 تشرين الثاني/ نوفمبر 2010)، "الأيديولوجي والمعرفي في الخطاب التاريخي العربي" (المستقبل العربي، العدد 381 تشرين الثاني/ نوفمبر 2010)، "حركة التأويل في التراث النقدي" (الفكر العربي المعاصر، خريف 2010 السنة الثلاثون، العدد 152-153)، "نقد



الخطابة السياسية في التراث العربي" (العربي، آذار/ مارس 2010، العدد 616)، "الأندلس.. ودلالاتها المتناقضة" (آفاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط- يناير/ فبراير 2010، العدد 3)، "مخارج التأويل والاجتهاد في قراءة النصّ والفلسفة، ابن رشد راهناً" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151)، "بين شبلي شميّل ومخالفيه" (الفكر العربي المعاصر، خريف 2010 السنة الثلاثون، العدد 152-153)، "الألسنيّات لإحياء الكفاءة في فهم الإسلام والحياة: كيف يرتقي المسلمون من طَور الجمود إلى طَور الحركة" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/ مارس 2010)، "سيوف من لهب: أسباب الفتوحات الإسلامية واستقبال الشعوب المفتوحة لها" (كلمن،العدد صفر، ربيع 2010)، "تحليل دين محمد نظرات في أصول الدين والأمة والدولة في الإسلام" (كلمن، العدد1، خريف 2010)، "في تاريخ «النصرانية» العربيّة - سياسة وحروب وعقائد" (وجهات نظر، حزيران/ يونيو2010، العدد137)، "الأمويون بين دمشق وقرطبة .. مقارنات في الحكم والإدارة" (العربي، أيار/ مايو2010، العدد 618).

عودات إلى التراث الشعبي والحضارات غير العربيّة : "التراث المصري الشعبي.. ثقافة انتماء" (الهلال، شباط/ فبراير2010، العدد 118)، "مناهج التعليم السومرية - البابلية" (المعرفة، آذار/ مارس 2010، العدد 558).

عودات إخباريّة سرديّة / إخباريّة سرديّة تحليليّة : "الأخلاق في الاقتصاد الإسلاميّ كما جاء في القرآن الكريم" (الآداب، العدد 11-12/ 2010)، "العودة إلى التراث ضرورة حضاريّة" (آفاق الثقافة والتراث، تموز/ يوليو2010، العدد70)، "مصر وانتماؤها العربي والإسلامي" (الهلال، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 118)، "النهضة العمرانية في بلاد الشام أواخر العهد العثماني" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد557)، "الجذور المشتركة لتاريخ العرب القديم" (المعرفة، آذار/مارس2010، العدد 558)، "لماذا كثرت الفتوحات الإسلامية في رمضان؟" (الهلال، آب /أغسطس2010، العدد 118)، "رمضان في القرآن والسنة" (الهلال، آب/ أغسطس2010، العدد 118)، "العيد ودلالاته الحضارية والأخلاقية" (الهلال، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد 119)، "علم الجوارح والبيزرة في التراث العربي الإسلامي" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "مِن أعلام الزّهد والتصوّف بالقيروان" (الحياة الثقافيّة، شباط/ فبراير2010، العدد 210)، "ضوء على تاريخ العالم الإسلامي" (المعرفة، كانون الأول/ ديسمبر2010، العدد 566)، "صرخات الاستغاثة النسوية الثلاث كان لها ما بعدها في تاريخنا" (آفاق الثقافة والتراث، أيلول/ سبتمبر2010، العدد71)، "المسيحيّون في الحكم الإسلامي"(وجهات نظر، شباط/ فبراير2010، العدد 133)، "ثلاث موجات من التنوير"(الهلال، نيسان/ أبريل 2010، العدد118)، "الفنّ الخطابي في التراث النقدي" (آفاق الثقافة والتراث، آذار/ مارس 2010، العدد 69)، "رياضيّات الخوارزمي: تأسيس عِلم الجَبر" (المستقبل العربي، العدد 377 تموز/ يوليو 2010)، "مفهوم الطبيعة، أو من الطبيعة إلى الإرادة لدى فلاسفة الإسلام" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151)، "المستقبل في الفكر الخلدوني" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151)، "محمد علي الكبير.. الوالي... والسلطان.. تقرير مبعوث الآستانة" (وجهات نظر، أيار/ مايو2010، العدد 136)، "الفاطميّون بناة مصر الإسلاميّة" (الهلال، أيار/ مايو2010، العدد 118)، "صقلية الإسلامية.. اندثار الأثر

الحصاد

ونحيب النخيل" (العربي، آذار/ مارس2010، العدد 616)، "العودة إلى الدين" (العربي، نيسان/ أبريل 2010، العدد 617)، "علم الطبيعة في الفلسفة العربيّة" (المعرفة، آذار/ مارس 2010، العدد 558)، "المفاهيم الأثرية والحضارية المتوارثة" (المعرفة، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد565)، "حقوق الإنسان في التراث العربي" (المعرفة، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد 565)، "ملامح من الحركة الثقافيّة والأدبيّة في قطر عبر التاريخ" (البيان، أيار/ مايو2010، العدد478)، "رحلات المغامرين العرب في المحيط الأطلسي" (آفاق الثقافة والتراث، آذار/ مارس2010، العدد69)، "الحياة .. من المهد إلى اللّحد" (الهلال، شباط/ فبراير2010، العدد118)، "حقوق الإنسان في التراث العربي" (المعرفة، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد 565)، "ضوء على تاريخ العالم الإسلامي" (المعرفة، كانون الأول/ ديسمبر2010، العدد 566).

2.9 موضوعات ترتبط بالمشروع القومي العربي أو بالعروبة

"ثورة تموز/ يوليو والمستقبل العربي" (المستقبل العربي، العدد 377 تموز/ يوليو 2010)، "مأزق العلم العربي: هل يمكن قيام نهضة علمية عربيّة؟" (المستقبل العربي، العدد 378 آب/ أغسطس 2010)، "رؤية مستقبلية" (المستقبل العربي، العدد 379 أيلول/ سبتمبر 2010)، "مدى المشروعية في المشروع النهضوي العربي" (المستقبل العربي، العدد 380 تشرين الأول/ أكتوبر 2010)، "مذاهب المفكّرين السوريّين في "الدولة العربيّة" تفحّص نقدي" (كلمن،العدد صفر، ربيع 2010)، "حملات الأمل: الثقافويّة والإصلاح في العالم العربيّ" (الآداب، 6-7-8 /2010)، "الوحدة العربيّة في مواجهة المشروع الصهيوني" (المستقبل العربي، العدد 372 شباط/ فبراير 2010)، "المشروع النهضوي العربي: نداء المستقبل"(المستقبل العربي، العدد 374 نيسان/ أبريل 2010)، "حال الأمة العربيّة (2009-2010) النهضة أو السقوط" (المستقبل العربي، العدد 375 أيار/ مايو2010)، "الفردية وثقافة النهضة" (المستقبل العربي، العدد 375 أيار/مايو 2010)، "مأزق العلم العربي هل يمكن قيام نهضة علمية عربيّة؟" (المستقبل العربي، العدد 376 حزيران/ يونيو2010)، "مشروع سورية الكبرى: دراسة في أحد مشروعات الوحدة العربيّة في النصف الأول من القرن العشرين" (المستقبل العربي، العدد 376 حزيران/ يونيو 2010)، "هل تراجع الشعور القومي العربي؟ قراءة سوسيولوجية في آراء طلاب جامعة الكويت" (المستقبل العربي، العدد 378آب/أغسطس 2010)، "أمن الإنسان العربي: هوية الصراع وصراع الهويات" (المستقبل العربي، العدد 372 شباط/ فبراير 2010).

ملف "العروبة والمستقبل" ويتضمّن الموضوعات التالية: "العروبة في معنىً حضاريّ"، "العروبة وصناعة التاريخ"، "العروبة ومسألة الاندماج الوطني" (المستقبل العربي، العدد 379 أيلول/ سبتمبر2010)، "الأمة والدولة والطبقات في الوطن العربي" (المستقبل العربي، العدد 379 أيلول/ سبتمبر2010)، "تغريب اللّغة وأزمة الهوية" (الهلال، نيسان/ أبريل2010، العدد118)، "الثقافة تصلح ما تفسده السياسة" (الهلال، نيسان/ أبريل2010، العدد 118)، "القومية العربيّة بالمفهوم العلمي والثوري" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 556)، "الحذر من اختراق الثوابت" (المعرفة، شباط/ فبراير 2010، العدد 557)، "التراث الشعبي والهوية" (المعرفة، نيسان/ أبريل2010، العدد 559)، "الوحدة الحضارية بين الجزائر وبلاد الشام عبر التاريخ" (المعرفة، تموز/ يوليو 2010، العدد562)، "العروبة والمستقبل" (المعرفة، آب/ أغسطس 2010، العدد563)، "التواصل الثقافي بين مشرق الأمة ومغربها" (المعرفة، تشرين



الثاني/ نوفمبر2010، العدد 566).

3.9 موضوعات تخصّ المشروع الديمقراطي العربي وحقوق الإنسان

"محاولة في الإجابة عن سؤال "ما العمل؟": نحو مشروع عربيّ ديمقراطيّ" (الآداب، العدد9 – 10 / 2010)، "تباين استراتيجيات التأسيس للديمقراطية وتباين مضامينها في الفكر العربي الراهن" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/مارس 2010)، "إعادة تشكيل المقاومة والديمقراطية: روايات من حماس وحزب الله (المستقبل العربي"، العدد 377 تموز/ يوليو 2010)، "مفهوم الكتلة التاريخية..على قاعدة الديمقراطية أم التعدّدية والتنوّع؟" (المستقبل العربي، العدد 378آب/ أغسطس 2010)، "إعادة التفكير في الدمقرطة العربيّة: انتخابات بدون ديمقراطية" (المستقبل العربي، العدد 381 تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، "حقوق الإنسان في الوطن العربي (2009 – 2010) تبعات إضاعة الفرص، وتكريس انتهاكات حقوق الإنسان" (المستقبل العربي، العدد 381 تشرين الثاني/نوفمبر 2010)، "استطلاعات الرأي العام والممارسة الديمقراطية في الوطن العربي: تفكير في وضع يتجاوز الراهن" (المستقبل العربي، العدد 382 كانون الأول/ديسمبر 2010)، "في الاستبداد العربي" (وجهات نظر، آذار/مارس2010، العدد 134)، "عودة مصر المثقفة" (وجهات نظر، أيار/ مايو2010، العدد136)، "الدولة بين الإسلاميين والليبراليين" (وجهات نظر، تموز/ يوليو2010، العدد 138)، "الديموقراطية... ... أم التنمية؟ – خيارات العرب الصعبة!!!" (وجهات نظر، تموز/ يوليو2010، العدد 138)، "لماذا يرفض العرب الديموقراطية؟" (وجهات نظر، آب/ أغسطس2010، العدد 139)، "بين الطائفية.. والديمقراطية.. والانتماء – الطريق إلى الحكومة الصالحة" (وجهات نظر، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 143)، "عن ثقافة المواطنة" (الهلال، آذار/ مارس2010، العدد 118)، "العمل الطوعي وخدمة المجتمع" (الهلال، آب/ أغسطس2010، العدد 118)، "ديمقراطية.. التخلف!" (العربي، حزيران/ يونيو 2010، العدد 619)، "تحوّل أفكار نشر الديمقراطية إلى رديف لنظرية الفسطاطين" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان– مارس/ أبريل2010، العدد 4).

4.9 .موضوعات تخصّ اليسار العربي

"في ضرورة خلق نواةٍ جديدةٍ لليسار" (الآداب، العدد 4–5/ 2010)، "أزمة المسؤوليّة في الوطن العربيّ (الآداب 4 – 5 / 2010)، وتضمّن العدد نفسه من مجلة الآداب المقالات والدراسات التالية: "المنتدى الاشتراكيّ: بين الهويّة الفكريّة والمهامّ البرنامجيّة"، "كيف حضرت الماركسيّة – اللينينيّة في تجربتي السياسيّة؟"، "ماذا تبقى من هويّة اليسار الشيوعيّ العربيّ اليوم؟"، "نحو تصوّر عامّ ليسارٍ عربيّ جديد"، "موت الماركسيّة المبتذلة أو ورطة النّصر(التجربة العراقيّة)"، "كي يكون اليسار سبيلنا إلى النهضة"، "اليسار العربيّ: حوار مع جلبير الأشقر"، هل توجد حاجة إلى اليسار في المجتمع العربيّ؟".

ملف "اليسار العربي": "الأزمة والاقتراحات" (الآداب، العدد 2010/8–7–6) وتضمّن الجزء الثاني من الملف المقالات والأبحاث التالية: "مؤتمر حيفا: صعود حراكٍ وطنيّ جديد"، "أزمة اليسار العربيّ"، "اليسار العربيّ والتباسات النقد الذاتيّ"، "يسار قديم، يسار جديد!"، "في الواقع لا في النصّ: أيّ يسار، وأين، وأيّة سياسات يساريّة؟"، "مفارقة غياب اليسار: حالة مصر"، "الحاجة إلى يسارٍ جديد... من جديد"، "الماركسيّة العربيّة: في تبرير التسلّط"، "اليسار في الأردن: مواجهة الأزمة أمْ بناء المشروع؟"، "اليسار المغربيّ: مخاض التغيير (ندوة)"، "أول تجربة ماركسية عربيّة.. عشرون عاماً على الأفول" (وجهات نظر، أيار/ مايو 2010، العدد136).

ملحق رقم (9 مكرر)

موضوعات تخصّ الوطن العربيّ ككلّ

"التغلغل الإسرائيلي في دول آسيا الوسطى وانعكاساته على علاقاتها مع المنطقة العربيّة" (المستقبل العربي، العدد 371 كانون الثاني/ يناير2010)، "مأزق الحداثة العربيّة من احتلال مصر إلى احتلال العراق" (المستقبل العربي، العدد 374 نيسان/ أبريل 2010)، "الثورة الرقمية تضع الإعلام العربي على مفترق طرق" (المستقبل العربي، العدد 376 حزيران/ يونيو2010)، "قراءة في انعكاسات المشروع الإمبراطوري الأميركي على المنطقة العربيّة" (المستقبل العربي، العدد 377 تموز/ يوليو 2010)، "حركة الكفاءات العربيّة، الإقليمية والدولية" (المستقبل العربي، العدد377 تموز/ يوليو 2010)، "العقل التاريخي وإشكالية التحديث" (الفكر العربي المعاصر، خريف 2010 السنة الثلاثون العدد 152-153)، "أزمة الشرعية في النظام السياسي العربي" (المستقبل العربي، العدد 378 آب/أغسطس2010)، "كيف يصنع القرار في الأنظمة العربيّة؟" (المستقبل العربي، العدد 379 أيلول/ سبتمبر2010)، "معاناة الأحزاب السياسية العربيّة وهمومها: نظرة تقييمية لدور الأحزاب العربيّة وأوضاعها" (المستقبل العربي، العدد 380 تشرين الأول/ أكتوبر2010)، "النفط والتنمية في الفكر الاقتصادي العربي: كيف طرحت قضية دور النفط في التنمية في الفكر الاقتصادي العربي؟" (المستقبل العربي، العدد 380 تشرين الأول/ أكتوبر 2010)، "المعرفي والأيديولوجي في الفكر العربي المعاصر2" (المستقبل العربي، العدد 382 كانون الأول/ ديسمبر 2010)، "الربا والاقتصاد والتمويل الإسلامي - رؤية مختلفة (المستقبل العربي، العدد 382 كانون الأول/ ديسمبر 2010)، "الفضاء السيبرني وتحوّلات القيم: مقاربة عربيّة" (المستقبل العربي، العدد 382 كانون الأول 2010)، "عناصر أوّلية في سوسيولوجيا الدولة الريعيّة في المجتمعات العربيّة" (الفكر العربي المعاصر، ربيع 2010، السنة الثلاثون، العدد 150-151)، "الهجوم على التعصّب الديني ليس هجوماً على الدين" (وجهات نظر، أيار/ مايو 2010، العدد 136(، "آيات وجنرالات..الهواجس العربيّة الجديدة" (وجهات نظر، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 132)، "ليست فقط ندرة في المياه .. أسئلة العرب المناخية" (وجهات نظر، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 142)، "ثقافة التغيير.. وجهة نظر إسلامية" (وجهات نظر، كانون الأول/ ديسمبر2010، العدد 143)، "اضمحلال الفكر السياسي العربي "(وجهات نظر، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 143)، "العدل المطلق في الثقافة العربيّة"؟" (الهلال، آذار/ مارس2010، العدد118)، "أين دور العرب في عالم يتشكّل من جديد؟" (الهلال، نيسان/ أبريل2010، العدد 118)، "الإعلام والموروث الشعبي" (الهلال، نيسان/ أبريل 2010، العدد 118)، "ثقافة التعصّب" (الهلال، أيار/ مايو2010، العدد 118)، "مشكلة الإنسان في فكرنا العربي الحديث والمعاصر" (الهلال، حزيران/ يونيو 2010، العدد118)، "يوم توحّدت مصر" (تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد119)، "أول دفاع عن الملكيّة الفكريّة في الصحافة المصريّة" (تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 119)، "دار الكتب المصريّة.. قرن ونصف من التنوير" (تشرين الأول/



أكتوبر 2010، العدد 119)، "عولمة الصورة والمشهد القرآني الخالد" (الهلال، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 119)، "تحصين الثقافة العربيّة في زمن التحوّلات العاصفة" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 556)، "الحضارات الإقليميّة في العالم القديم" (المعرفة، حزيران/ يونيو 2010، العدد 561)، "الحداثة العربيّة: من التجديد إلى الجمود" (المعرفة، تموز/ يوليو 2010، العدد 562)، "التفتت العربي في زمن العولمة.." (العربي، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد 614)، "بحث أسباب الوهن العربي تدفعني لليأس.." (العربي، كانون الثاني/ يناير 2010، العدد614)، "رأس بيروت" المنفتحة على العرب والعروبة" (العربي، أيار/ مايو 2010، العدد618)، "الفجوة النانو- معرفية وآثارها على العالم العربي" (العربي، آب/ أغسطس 2010، العدد621)، "الثقافة الغائبة" (العربي، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد 622)، "التابعون الجدد" (العربي، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد624)، "المُصلحون الجدد")العربي، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 626)، "واقع الثقافة العربيّة لا يعالج بالقمم ")العربي، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 626)، "نقد مناهج تعليم اللغة العربيّة" (آفاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط- يناير/ فبراير 2010، العدد 3)، "معوّقات الدراسات المستقبلية في الجامعات العربيّة" (فاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط- يناير/ فبراير 2010، العدد3)، "مواقف العلمانيّين الإسلاميّين الأتراك حيال العرب" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان- مارس/ أبريل 2010، العدد4)، "الدعوات إلى إصلاح التعليم الديني" (آفاق المستقبل، أيار/ حزيران- مايو/ يونيو 2010، العدد5)، "العلم العربي وكيف عجّل بظهور عصر النهضة الأوروبيّة" (آفاق المستقبل، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 72).

ملحق رقم (10)

موضوعات تخصّ بلداناً عربيّة معيّنة

العراق: "النفط وترسيم الحدود العراقية – الإيرانية" (المستقبل العربي، العدد 372 شباط/ فبراير 2010)، "العراق: مستويات الصراع بين إرادتين" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/ مارس 2010)، "نحو عراق ديمقراطي مسالم موحّد، غير طائفي" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/ مارس 2010)، "غياب قوة النفط وقصور الفكر الاقتصادي في "المشروع النهضوي العربي: مقاربة في التجربة العراقية" (المستقبل العربي، العدد 375 أيار/ مايو 2010)، "الانتخابات البرلمانية العراقية بين أزمة تنافس الائتلافات ومصداقية المفوضية" (المستقبل العربي، العدد 375 أيار/ مايو 2010)، "الأهمية الاستراتيجية لنفط العراق في منظور الولايات المتّحدة الأميركية (المستقبل العربي، العدد 376 حزيران/ يونيو 2010)، "الاقتصاد السياسي لتنامي قوة النفط في العراق: مرحلة حاسمة" (المستقبل العربي، العدد 378 آب/ أغسطس 2010)، "تأثير الاحتلال الأميركي في الشعب العراقي واقتصاده" (المستقبل العربي، العدد 382، كانون الأول/ ديسمبر 2010)، "الخريطة البغدادية تتمرّد على منعزلاتها"

الحصاد

(كلمن،العدد صفر، ربيع 2010)، "من كاتم الصوت إلى المحاكم: محنة الإعلاميّ العراقيّ" (الآداب، 9 – 10 / 2010)، "العراق ..انتخابات طائفيّة بأدوات علمانيّة" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان– مارس أبريل 2010، العدد 4).

موريتانيا: "العلاقات الموريتانية– الإسرائيلية": من التطبيع إلى التجميد إلى القطع" (المستقبل العربي، العدد 379 أيلول/ سبتمبر 2010).

السعوديّة: "الاختلاط في التعليم السعودي" (آفاق المستقبل، كانون الثاني/ شباط– يناير/ فبراير 2010، العدد 3).

السودان: "دارفور، منقذون وناجون: السياسة والحرب على الإرهاب" (المستقبل العربي، العدد 371 كانون الثاني/ يناير (2010، "مستقبل الديمقراطية في السودان بعد انتخابات نيسان/ أبريل 2010" (المستقبل العربي، العدد 382 كانون الأول/ ديسمبر 2010)، "الحائط المسدود: مسائل العروبة والإسلام في السودان" (كلمن، العدد صفر، ربيع 2010)، "السودان: مستقبل على المحك" (وجهات نظر، أيار/ مايو 2010، العدد 136).

مصر: "هل من اختراق عظيم للبوار السياسيّ في مصر؟ (الآداب 4 – 5 /ً 2010)، "وثائق عن مصر التي كانت!!!" (وجهات نظر، آذار/ مارس 2010، العدد 134)، "الجامعات المصريّة في الصحافة المصرية" (وجهات نظر، أيار/ مايو 2010، العدد 136(، "التعليم العالي المصري رؤية دولية" (وجهات نظر، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد 140)، "المسلمون.. والأقباط... والوطن" (وجهات نظر، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 142)، "مشكلات المسلمين مشكلات الأقباط" (وجهات نظر، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 142)، "الأقباط والمسلمون في مصر أسئلة الهوية" (وجهات نظر، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 142)، "ليست فتنة طائفيّة؟" (الهلال، آذار/ مارس 2010، العدد 118)، "السينما والمجتمع في مصر" (الهلال، نيسان/ أبريل 2010، العدد 118)، "الموقف من فرعونية مصر وعروبتها" (الهلال، حزيران/ يونيو 2010، العدد 118)، "التحوّل الاقتصادي في مصر" (الهلال، تموز/ يوليو 2010، العدد 118)، "لماذا لا نقرأ؟ وإذا قرأنا لا نتعلّم" (آب/ أغسطس 2010، العدد 118)، "القاديانيّة .. اختطاف الإسلام والتضليل باسمه" (الهلال، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد 119)، "عبد الناصر والثقافة والمثقفون.." (تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 119)، "صراع فرنسي– إنجليزي على العقل المصري" (تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 119)، "الحج في الثقافة الشعبيّة المصريّة" (الهلال، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 119)، "حلول علميّة لمشكلة الأمن المائي المصري" (الهلال، كانون الأول/ ديسمبر 2010، العدد 119)، "أسوان.. الحضارة والتاريخ" (الثقافة الجديدة، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 241)، "التراث مكوّن ثقافي في أسوان".. (الثقافة الجديدة، تشرين الأول/ أكتوبر 2010 العدد 241)، "رسالة مفتوحة" (عن الثقافة العربيّة واللّغة) (الثقافة الجديدة، تشرين الثاني/ نوفمبر 2010، العدد 242)، "مؤتمر أدباء مصر بين المنجز والمأمول" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "كيف نطوّر مؤتمرنا ونحدثه شكلاً وموضوعاً؟" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "ملاحظات أولية حول مؤتمر أدباء مصر عبر الدورات السابقة" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "مؤتمر أدباء مصر.. قراءة في المقدمات والفعاليات والنواتج" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "مؤتمر الأدباء.. لعبة المتن والهامش" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "مراكزنا الثقافيّة بلا أجندة مدروسة" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "مؤتمر أدباء مصر بين المنجز والمأمول" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "مراكزنا الثقافيّة بلا



أجندة مدروسة" (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد 245)، "أحداث عنف في العاصمتين المصرية والجزائرية بسبب ماتش كورة" !!!!! (الثقافة الجديدة، شباط/ فبراير 2010، العدد245)، "الإسكندرية ثاني أكثر مدن العالم تهدداً بالغرق.." (مجلة العربي، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 614).

اليمن: "تريم.. منارة ثقافيّة مشرقة على مدى القرون" (المعرفة، نيسان/ أبريل2010، العدد 559).

سورية: "التأريخ المعماري للمدينة السورية بعد معركة حطّين" (المعرفة، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 556)، "الخط العربي في سورية" (المعرفة، نيسان/ أبريل2010، العدد 559)، "وحدة التشريع.. ضرورة وطنيّة ملحة" (المعرفة، تشرين الأول/ أكتوبر2010، العدد 565).

وقد صدر عدد واحد من مجلة الحياة الفكريّة، عن الهيئة السورية العامة للكتاب (العدد3 العام 2010) يتضمّن أربعة عشر مقالاً إلى جانب شهادات مخصّصة للجولان المحتلّ، ومن هذه المقالات: "الجولان في المشهد الثقافي السوري"، "الجغرافيا الاقتصادية للجولان والصراع على موارد المياه"، "الجولان: من التطبيع إلى التسوية"، "الجرائم الإسرائيلية في الجولان السوري والقوانين الدولية"، "الجولان وفلسطين"، "الجولان قضية قومية"، "سورية في الرؤية الاستراتيجية الصهيونية"، "خلفية موجزة حول احتلال هضبة الجولان"، "الجولان بين أمانة الحق ومعيارية الواجب"، "دور الحركة الشعبية والنقابية في تحرير الجولان"، "هل ازدهر الاستيطان في الجولان خلال الحقبة البيزنطية"، "البعد الثقافي لقضية الجولان"، "البعد الاجتماعي لقضية الجولان"، "الجولان في المشهد الثقافي".

فلسطين: "القضية الفلسطينيّة.. تاريخ بلا مستقبل؟" (الهلال، آذار/ مارس2010، العدد 118)، "أعياد القدس ولّى زمانها" (الهلال، حزيران/ يونيو 2010، العدد 118)، "أميركا والديمقراطية والدولة الفلسطينيّة" الهلال، تشرين الأول/ أكتوبر 2010، العدد 119)، "القدس بين الفرنسيسكان واليهود" (تشرين الثاني/ نوفمبر2010، العدد 119)، "قافلة الحرية ترسم المستقبل" (المعرفة، أيلول/ سبتمبر2010، العدد 564)، "الخلافات الفلسطينيّة تتمحور حول تقاسم السلطة" (آفاق المستقبل، آذار/نيسان- مارس أبريل2010، العدد4).

لبنان: "الحريات الدينية في لبنان.. بين الحيرة والحرية" (العربي، شباط/ فبراير2010، العدد 615).

ملحق رقم (11)

موضوعات تخصّ الخليج العربي

"الطفرة النفطية الثالثة وانعكاسات الأزمة المالية العالمية: حالة أقطار مجلس التعاون لدول الخليج العربيّة" (المستقبل العربي، العدد 371 كانون الثاني/ يناير 2010، "أبو ظبي.. بلد الثورة الصناعية الثالثة" (آفاق المستقبل، آذار/ نيسان- مارس/ أبريل2010، العدد4)، "الإعلام الخليجي من أهم مقوّمات الدولة" (آفاق المستقبل، أيار/ حزيران- مايو/ يونيو2010، العدد5)، "الخليج وأزمة النمور الآسيويّة" (آفاق المستقبل، تشرين الثاني/ كانون الأول - نوفمبر/ ديسمبر2010، العدد8).

الحصاد

ملحق رقم (12)

موضوعات تخصّ المغرب العربي

"المشكلة الصحراوية بين المغرب والبوليساريو: نحو دولة صحراوية في دولة اتحادية (فدرالية)" (المستقبل العربي، العدد 373 آذار/ مارس 2010)، "اللّغة والجندر: اللّسان الأجنبي عقدة وصنّارة استلاب لهويّة المرأة المغاربيّة" (الآداب، العدد 1-2-3/ 2010)، "ازدواجية النخبة في الجزائر" (النخبة الإعلامية كمثال) (المستقبل العربي، العدد 374 نيسان/ أبريل 2010)، "متغيّرات الأنشطة الاقتصاديّة للمرأة المغربيّة" (آفاق المستقبل، أيلول/ سبتمبر 2010، العدد71)، "المغرب من منظور كولونيالي" (المناهل، كانون الثاني/ يناير2010، العدد87)، "الحماية وانعكاساتها" (المناهل، كانون الثاني/ يناير2010، العدد 87)، "تطوّر الوعي الصوفي بإفريقيا وبلاد المغرب" (الحياة الثقافيّة، شباط/ فبراير2010،العدد210)، "التصوّف في غرب إفريقيا" (الحياة الثقافيّة، شباط/ فبراير2010، العدد 210).

